Sebastian Bach

Leipzig, bei Hoffmeister & Kühnel,
(Bureau de Musique.)

Ueber
Johann Sebastian Bachs
Leben, Kunst und Kunstwerke.

Für
patriotische Verehrer
echter musikalischer Kunst.

Von

J. N. Forkel.

Kreibisch Troetzschau
BIBL. VNIVERS. LIPS.

Mit Bachs Bildniß und Kupfertafeln.

Leipzig,
bey Hoffmeister und Kühnel.
(Bureau de Musique.)
1802.

Seiner Excellenz

dem Freyherrn van Swieten

ehrerbietigst gewidmet

von dem

Verfasser.

Vorrede.

Schon seit vielen Jahren habe ich die Absicht gehabt, über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke dem Publicum einige Nachrichten und Gedanken mitzutheilen, da der kleine von C. Ph. Eman. Bach und dem ehemahligen Preußischen Hof-Componisten Agricola herrührende Aufsatz, der sich im dritten Band der Mitzlerschen musikalischen Bibliothek befindet, den Verehrern jenes großen Mannes schwerlich Genüge leisten kann. Ich würde mein Vorhaben sicher auch bereits ausgeführt haben, wenn nicht die Ausarbeitung der allgemeinen Geschichte der Musik mich bisher zu sehr beschäftigt hätte. Da in der Geschichte dieser Kunst Bach mehr als irgend ein anderer Künstler Epoche gemacht hat, so beschloß ich, die zu seinem Leben gesammelten Materialien für den letzten Band des genannten Werks aufzusparen. Die rühmliche Unternehmung der Hoffmeister- und Kühnelschen Musikhandlung in Leipzig, eine vollständige und kritisch-correcte Ausgabe der Seb. Bachischen Werke zu veranstalten, veranlaßte mich, meinen Entschluß zu verändern.

Dieses Unternehmen ist nicht nur der Kunst selbst in jedem Betrachte äußerst vortheilhaft, sondern muß auch mehr als irgend eines der Art zur Ehre des deutschen Nahmens gereichen. Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. Wer sie der Gefahr entreißt, durch fehlerhafte Abschriften entstellt zu werden, und so allmählig der

Vergessenheit und dem Untergange entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergängliches Denkmahl, und erwirbt sich ein Verdienst um das Vaterland; und jeder, dem die Ehre des deutschen Nahmens etwas gilt, ist verpflichtet, ein solches patriotisches Unternehmen zu unterstützen, und so viel an ihm ist, zu befördern. An diese Pflicht unser Publicum zu erinnern, diesen edlen Enthusiasmus in der Brust jedes deutschen Mannes zu wecken, achtete ich für meine Schuldigkeit, und dieß ist die Ursache, weßwegen diese Blätter früher erscheinen, als sonst geschehen seyn würde. Auch hoffe ich, daß es mir auf diesem Wege möglich seyn wird, zu einem größern Theil meiner deutschen Mitwelt zu sprechen; was ich in meiner Geschichte der Musik von Bach zu sagen habe, möchte vielleicht bloß von dem kleinen Kreise der Kunstgelehrten gelesen werden, und doch ist die Erhaltung des Andenkens an diesen großen Mann — man erlaube mir, es noch Ein Mahl zu wiederhohlen — nicht bloß Kunst = Angelegenheit — sie ist National = Angelegenheit.

Das wirksamste Mittel zur lebendigen Erhaltung musikalischer Kunstwerke bleibt freylich immer die öffentliche Aufführung derselben vor einem zahlreichen Publicum. Durch dieses Mittel sind von je her eine Menge großer Werke verbreitet worden, und werden es noch. Das Publicum hört sie vorher im Concert = Saal, in der Kirche oder im Schauspielhause mit Wohlgefallen, erinnert sich nachher des angenehmen Eindrucks und kauft sodann das herausgekommene Werk, ohne vielleicht Gebrauch davon machen zu können. Aber wo, durch wen soll das Publicum Bachs Werke hören, da es von je her so wenige gegeben hat, die sie gehörig vortragen konnten? Ganz anders würde es geworden seyn, wenn Bach selbst sie an mehrern Orten hätte hören lassen können. Aber dazu hatte er weder Zeit noch Lust. So oft dieß irgend einer seiner Schüler that, obgleich deren keiner sie in

der Vollkommenheit vortrug, wie der Meister, entstand doch stets Staunen und Verwunderung über die nie gehörte, so große und doch so faßliche Kunst. Wer es nur irgend vermochte, spielte sodann wenigstens eines oder einige von den Stücken, die gerade der Bachische Schüler am besten in der Hand hatte, die folglich auch am meisten gefielen. Diese Stücke wurden auch niemand schwer, weil man vorher gehört hatte, wie sie klingen mußten.

Soll der wahre Genuß großer musikalischer Kunstwerke allgemeiner werden, so müssen wir vor allen Dingen bessere Musiklehrer haben. Im Mangel guter Lehrer liegt eigentlich die Quelle alles musikalischen Uebels. Um sich bey Ehren zu erhalten, muß der ungeschickte, selbst nicht unterrichtete Lehrer seinen Schülern nothwendig eine schlechte Meynung von guten Kunstwerken beybringen, weil er sonst in Gefahr gerathen könnte, von dem Schüler aufgefordert zu werden, sie ihm vorzuspielen. Der Schüler wird also genöthigt, Zeit, Mühe und Geld an unnütze Klimpereyen zu verschwenden, und kommt vielleicht nach einem halben Dutzend von Jahren in eigentlich musikalischer Bildung keinen Schritt weiter, als er beym ersten Anfange war. Bey einem bessern Unterricht hätte er nicht die Hälfte von Zeit, Mühe und Geld bedurft, um auf einen Weg gebracht zu werden, auf welchem er bis ans Ende seines Lebens mit Sicherheit zu immer größerer Vollkommenheit hätte fortschreiten können. Wie viel sich gegen dieses Uebel dadurch ausrichten läßt, daß wenigstens in allen Musikhandlungen die Bachischen Werke zur Schau ausgestellt werden, und daß die Kenner und Verehrer echter musikalischer Kunst sich vereinigen, laut die Vortrefflichkeit dieser Werke zu predigen, und das Studium derselben zu empfehlen, das müssen wir von der Zeit erwarten.

Ausgemacht bleibt es, wenn die Kunst Kunst bleiben, und nicht immer mehr zu bloß zeitvertreibender Tändeley zurück sinken soll, so müssen überhaupt klassische Kunstwerke mehr benutzt werden, als sie seit einiger Zeit benutzt worden sind. Bach, als der erste Klassiker, der je gewesen ist, und vielleicht je seyn wird, kann hierin unstreitig die besten Dienste leisten. Wer seine Werke erst einige Zeit studirt hat, wird bloßen Klingklang von wahrer Musik unterscheiden, und jede Manier, die er in der Folge etwa wählen mag, als guter, unterrichteter Künstler bearbeiten. Auch vor Einseitigkeit, wohin nichts so leicht als der herrschende Zeitgeschmack führt, werden wir durch das Studium solcher Klassiker bewahrt, die den Umfang der Kunst so erschöpft haben, wie Bach. Kurz, es würde für die Kunst nicht weniger nachtheilig seyn, wenn wir unsere Klassiker auf die Seite werfen wollten, als es für den guten Geschmack in der Gelehrsamkeit nachtheilig werden würde, wenn das Studium der Griechen und Römer aus unsern Schulen verbannt werden sollte. Der Geist der Zeit, der mehr aufs Kleine und auf den augenblicklichen Genuß gerichtet ist, als auf das Große, das erst mit einiger Mühe und sogar Anstrengung errungen werden muß, hat wirklich wenigstens den Vorschlag zur Verbannung der Griechen und Römer aus unsern Schulen hier und da schon veranlaßt; es ist nicht zu zweifeln, daß ihm auch unsere musikalischen Klassiker ungelegen sind; denn recht beym Lichte besehen, muß er sich wirklich in seiner großen Armuth vor ihnen herzlich schämen, und am allermeisten vor unserm fast überreichen Bach.

Möchte ich nur im Stande seyn, die erhabene Kunst dieses Ersten aller deutschen und ausländischen Künstler recht nach Würden zu beschreiben! Nächst der Ehre, selbst ein so großer, über alles hervorragender Künstler zu seyn, wie er es war, gibt es vielleicht

keine

keine größere, als eine so ganz vollendete Kunst gehörig würdigen und mit Verstand davon reden zu können. Wer das Letztere vermag, muß mit dem Künstler selbst nicht ganz unähnlichen Geistes und Sinnes seyn, hat also gewissermaßen die schmeichelhafte Vermuthung für sich, daß er vielleicht auch das Erstere vermocht haben würde, wenn ähnliche äußere Veranlassungen ihn auf die dazu erforderliche Bahn geführt hätten. Aber ich bin nicht so unbescheiden zu glauben, daß ich je eine solche Ehre erringen könnte. Ich bin vielmehr innigst überzeugt, daß keine Sprache in der Welt reich genug ist, um alles damit auszudrücken, was von dem hohen Werth und von dem erstaunlichen Umfang einer solchen Kunst gesagt werden könnte und müßte. Je genauer man damit bekannt wird; desto höher steigt unsere Bewunderung für sie. All unser Rühmen, Preisen und Bewundern derselben wird stets bloß gutgemeyntes Lallen und Stammeln seyn und bleiben. Wer Gelegenheit gehabt hat, Kunstwerke mehrerer Jahrhunderte mit einander zu vergleichen, wird diese Erklärung nicht übertrieben finden; er wird vielmehr selbst der Meynung geworden seyn, daß man von Bachischen Werken, wenn man sie völlig kennt, nicht anders als mit Entzücken, und von einigen sogar nur mit einer Art von heiliger Anbetung reden könne. Seine Handhabung des innern Kunstmechanismus können wir allenfalls begreifen und erklären; aber wie er es gemacht hat, diesem ebenfalls nur von ihm erreichten so hohen Grad der mechanischen Kunst zugleich den lebendigen Geist einzuhauchen, der uns auch im geringsten seiner Werke so deutlich anspricht, wird wohl stets nur gefühlt und angestaunt werden können.

Auf Vergleichungen Joh. Seb. Bachs mit einzelnen Componisten habe ich mich nicht einlassen wollen. Wer ihn mit Händel verglichen sehen will, findet eine von einem vollkommen Sachkundigen Manne verfaßte, sehr gerechte und billige Schätzung ihrer bey-

derseitigen musikalischen Verdienste im ersten Stück des 81sten Bandes der allgem. deutsch. Bibl. S. 295 — 303.

Meine Nachrichten, in so weit sie von dem vorerwähnten kleinen Aufsatz in Mitzlers Bibliothek abgehen, verdanke ich den beyden ältesten Söhnen Joh. Seb. Bachs. Beyde kannte ich nicht nur persönlich, sondern habe auch lange Jahre hindurch mit ihnen, am meisten aber mit C. Ph. Emanuel in beständigem Briefwechsel gestanden. Die Welt weiß, daß beyde selbst große Künstler waren; aber sie weiß vielleicht nicht, daß sie von der Kunst ihres Vaters bis an ihr Ende nie anders als mit Begeisterung und Ehrfurcht sprachen. Da ich von früher Jugend an dieselbe Verehrung für die Kunst ihres Vaters hatte, so war sie im Gespräch so wohl als in Briefen sehr häufig der Gegenstand unserer Unterhaltung. Diese Unterhaltungen haben mich nach und nach mit allem, was Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke betrifft, so bekannt gemacht, daß ich nun hoffen darf, dem Publicum nicht nur etwas Ausführliches, sondern auch zugleich etwas Nützliches davon sagen zu können.

Ich habe dabey durchaus keinen andern Zweck, als das Publicum auf ein Unternehmen aufmerksam zu machen, wobey es lediglich darauf abgesehen ist, deutscher Kunst ein würdiges Denkmahl zu stiften, dem wahren Künstler eine Gallerie der lehrreichsten Muster zu errichten, und den Freunden der musikalischen Muse eine unerschöpfliche Quelle des erhabensten Genusses zu eröffnen.

I.

Wenn es je eine Familie gegeben hat, in welcher eine ausgezeichnete Anlage zu einer und eben derselben Kunst gleichsam erblich zu seyn schien, so war es gewiß die Bachische. Durch sechs Generationen hindurch haben sich kaum zwey oder drey Glieder derselben gefunden, die nicht die Gabe eines vorzüglichen Talents zur Musik von der Natur erhalten hatten, und die Ausübung dieser Kunst zu der Hauptbeschäftigung ihres Lebens machten.

Der Stammvater dieser in musikalischer Hinsicht so merkwürdig gewordenen Familie hieß Veit Bach. Er war ein Bäcker zu Presburg in Ungarn. Beym Ausbruch der Religions-Unruhen im sechszehnten Jahrhundert wurde er aber genöthigt, sich einen andern Wohnort aufzusuchen. Er rettete von seinem Vermögen, was er konnte, und zog damit nach Thüringen, wo er Ruhe und Sicherheit zu finden hoffte. Der Ort, an welchem er sich in dieser Gegend niederließ, ist Wechmar, ein nahe bey Gotha liegendes Dorf. Er fing hier bald an, sich wieder mit seiner Bäcker-Profession zu beschäftigen, vergnügte sich aber nebenher bey müßigen Stunden sehr gerne mit der Cyther, die er sogar mit in die Mühle nahm, und während dem Mahlen unter allem Getöse und Geklapper der Mühle darauf spielte. Diese Neigung zur Musik pflanzte er auf seine beyden Söhne, diese wieder auf die ihrigen fort, bis nach und nach eine sehr ausgebreitete Familie entstand, die in allen ihren Zweigen nicht nur musikalisch war, sondern auch ihr Hauptgeschäft aus der Musik machte, und bald die meisten Cantor-, Organisten- und Stadtmusikanten-Stellen der Thüringischen Gegenden in ihrem Besitz hatte.

Alle diese Bache können unmöglich große Meister gewesen seyn; jedoch zeichneten sich in jeder Generation wenigstens einige Glieder vorzüglich aus. Dieß thaten schon im ersten Viertel des siebenzehnten Jahrhunderts drey Enkel des Stammvaters so merklich,

daß der damals regierende Graf von Schwarzburg-Arnstadt es der Mühe werth hielt, sie auf seine Kosten nach Italien, der damahligen hohen Schule der Musik, reisen zu lassen, um sich dort noch mehr zu vervollkommnen. In wie weit sie den Erwartungen ihres Gönners entsprochen haben mögen, kann nicht gesagt werden, da von ihren Werken nichts auf unsere Zeiten gekommen ist. Noch mehr zeichneten sich einige Glieder der vierten Generation aus, von deren Compositionen durch J. Seb. Bachs Sorgfalt mehrere Stücke erhalten worden sind. Die merkwürdigsten darunter waren:

1) Johann Christoph, Hof- und Stadt-Organist in Eisenach. Dieser war vorzüglich glücklich in Erfindung schöner Melodien und im Ausdruck der Texte. Im sogenannten Bachischen Archiv, welches C. Ph. Emanuel in Hamburg besaß, fand sich unter andern eine Motette von seiner Composition, worin er es gewagt hatte, von der übermäßigen Sexte Gebrauch zu machen, ein Wagestück, welches in seinem Zeitalter für ungeheuer groß gehalten wurde. Auch ist er der Vollstimmigkeit außerordentlich mächtig gewesen, wie ein von ihm komponirtes Kirchenstück aufs Michaelisfest über die Worte: Es erhub sich ein Streit ꝛc. beweisen kann, welches 22 obligate Stimmen hat, und doch in Rücksicht auf Harmonie vollkommen rein ist. Ein zweyter Beweis seiner Stärke in der Vollstimmigkeit ist, daß er auf der Orgel und auf dem Clavier niemahls mit weniger als fünf nothwendigen Stimmen gespielt haben soll. C. Ph. Emanuel hielt vorzüglich viel auf ihn. Ich erinnere mich noch sehr lebhaft, wie freundlich der damahls schon alte Mann bey den merkwürdigsten und gewagtesten Stellen mich anlächelte, als er mir einst in Hamburg das Vergnügen machte, mich einige dieser alten Werke hören zu lassen.

2) Johann Michael, Organist und Stadtschreiber im Amte Gehren. Er war ein jüngerer Bruder des vorhergehenden, und gleich ihm ein vorzüglich guter Componist. Im Bachischen Archiv befinden sich von ihm einige Motetten, worunter auch eine doppelchörige für 8 Stimmen ist, nebst verschiedenen einzelnen Kirchenstücken.

3) Johann Bernhard, Kammermusikus und Organist zu Eisenach. Dieser soll vorzüglich schöne Ouvertüren nach französischer Art gemacht haben.

Nicht nur die angeführten, sondern auch noch verschiedene andere vorzügliche Componisten aus den frühern Generationen der Bachischen Familie hätten sich unstreitig weit

wichtigere musikalische Aemter, so wie einen ausgebreitetern Ruf ihrer Geschicklichkeit, und ein glänzenderes äußeres Glück verschaffen können, wenn sie geneigt gewesen wären, ihr Vaterland Thüringen zu verlassen, und sich anderwärts in und außerhalb Deutschland bekannt zu machen. Man findet aber nicht, daß irgend einem derselben die Lust zu einer solchen Auswanderung einmahl angekommen sey. Genügsam von Natur und durch Erziehung, bedurften sie nur wenig zum Leben, und der innere Genuß, den ihnen ihre Kunst gewährte, machte, daß sie die goldenen Ketten, welche damahls geachteten Künstlern von großen Herren als besondere Ehrenzeichen ertheilt wurden, nicht entbehrten, sondern ohne den mindesten Neid sie an andern sahen, die vielleicht ohne diese Ketten nicht glücklich gewesen seyn würden.

Außer dieser schönen, zum frohen Lebensgenuß unentbehrlichen Genügsamkeit, hatten auch die verschiedenen Glieder dieser Familie eine sehr große Anhänglichkeit an einander. Da sie unmöglich alle an einem einzigen Orte beysammen leben konnten, so wollten sie sich doch wenigstens einmahl im Jahre sehen, und bestimmten einen gewissen Tag, an welchem sie sich sämmtlich an einem dazu gewählten Orte einfinden mußten. Auch dann noch, als die Familie an Zahl ihrer Glieder schon sehr zugenommen, und sich außer Thüringen auch hin und wieder in Ober- und Niedersachsen, so wie in Franken hatte verbreiten müssen, setzte sie ihre jährlichen Zusammenkünfte fort. Der Versammlungsort war gewöhnlich Erfurt, Eisenach oder Arnstadt. Die Art und Weise, wie sie die Zeit während dieser Zusammenkunft hinbrachten, war ganz musikalisch. Da die Gesellschaft aus lauter Cantoren, Organisten und Stadtmusikanten bestand, die sämmtlich mit der Kirche zu thun hatten, und es überhaupt damahls noch eine Gewohnheit war, alle Dinge mit Religion anzufangen, so wurde, wenn sie versammelt waren, zuerst ein Choral angestimmt. Von diesem andächtigen Anfang gingen sie zu Scherzen über, die häufig sehr gegen denselben abstachen. Sie sangen nehmlich nun Volkslieder, theils von possierlichem, theils auch von schlüpfrigem Inhalt zugleich mit einander aus dem Stegreif so, daß zwar die verschiedenen extemporirten Stimmen eine Art von Harmonie ausmachten, die Texte aber in jeder Stimme andern Inhalts waren. Sie nannten diese Art von extemporirter Zusammenstimmung Quodlibet, und konnten nicht nur selbst recht von ganzem Herzen dabey lachen, sondern erregten auch ein eben so herzliches und

unwiderstehliches Lachen bey jedem, der sie hörte. Einige wollen diese Possenspiele als den Anfang der komischen Operette unter den Deutschen betrachten. Allein solche Quodlibete waren in Deutschland schon weit früher im Gebrauch. Ich besitze selbst eine gedruckte Sammlung derselben, die schon im Jahr 1542 zu Wien heraus gekommen ist.

So wohl die genannten fröhlichen Thüringer, als einige ihrer spätern Nachkommen, die schon einen ernsthaftern und würdigern Gebrauch von ihrer Kunst zu machen wußten, würden indessen doch der Vergessenheit der Nachwelt nicht entgangen seyn, wenn nicht endlich ein Mann aus ihnen hervor gegangen wäre, dessen Kunst und Kunstruhm so helle Strahlen warf, daß auch auf sie nun ein Abglanz dieses Lichtes zurück fiel. Dieser Mann war Johann Sebastian Bach, die Zierde seiner Familie, der Stolz seines Vaterlandes, und der vertrauteste Liebling der musikalischen Kunst.

II.

Johann Sebastian Bach wurde im Jahr 1685 am 21sten März zu Eisenach geboren, wo sein Vater Johann Ambrosius Hof- und Stadtmusikus war. Dieser hatte einen Zwillingsbruder, Johann Christoph, Hof- und Stadtmusikus zu Arnstadt, der ihm so ähnlich war, daß selbst ihre beyderseitigen Frauen sie nicht anders als durch die Kleidung von einander unterscheiden konnten. Diese Zwillinge sind vielleicht die einzigen ihrer Art und die merkwürdigsten, die man kennt. Sie liebten sich aufs zärtlichste; Sprache, Gesinnung, der Styl ihrer Musik, ihre Art des Vortrags rc. alles war einander gleich. Wenn einer krank war, war es auch der andere. Auch starben sie bald nach einander. Sie waren ein Gegenstand der Bewunderung für jeden, der sie sah.

Im Jahr 1695. als Joh. Sebastian noch nicht volle 10 Jahre alt war, starb sein Vater. Die Mutter war schon früher gestorben. Er sah sich daher nun so verwaiset, daß er seine Zuflucht zu einem ältern Bruder, Johann Christoph, welcher Organist in Ordruff war, nehmen mußte. Von diesem bekam er den ersten Unterricht im Clavierspielen. Seine Neigung und Fähigkeit zur Musik muß aber um diese Zeit schon sehr groß gewesen seyn, denn diejenigen Handstücke, die ihm sein Bruder zum

Lernen gab, waren so bald in seiner Gewalt, daß er mit großer Begierde sich nach schwerern Stücken umzusehen anfing. Die berühmtesten Clavierkomponisten jener Zeit waren Froberger, Fischer, Johann Casp. Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Bruhns, Böhm ꝛc. Er hatte gemerkt, daß sein Bruder ein Buch besaß, worin mehrere Stücke der genannten Meister gesammelt waren, und bat ihn herzlich, es ihm zu geben. Allein es wurde ihm stets verweigert. Die Begierde nach dem Besitz des Buchs wurde durch die Verweigerung immer größer, so daß er endlich desselben auf irgend eine Art heimlich habhaft zu werden suchte. Da es in einem bloß mit Gitterthüren verschlossenen Schranke aufbewahrt wurde, und seine Hände noch klein genug waren, um durchgreifen und das nur in Papier geheftete Buch zusammen rollen und heraus ziehen zu können, so bedachte er sich nicht lange, von so günstigen Umständen Gebrauch zu machen. Allein aus Mangel eines Lichtes konnte er nur bey Mondhellen Nächten daran schreiben, und bedurfte 6 volle Monathe, ehe er mit seiner so mühseligen Arbeit zu Ende kommen konnte. Als er endlich den Schatz sicher zu besitzen glaubte, und ihn nun heimlich recht benutzen wollte, wurde der Bruder die Sache gewahr, und nahm ihm die so schwer gewordene Abschrift ohne Gnade und Barmherzigkeit wieder ab, die er auch nicht eher als nach dem bald darauf erfolgten Tode dieses Bruders wieder erhielt.

Aufs neue verwaiset ging nun Joh. Sebastian in Gesellschaft eines seiner Mitschüler, mit Namen Erdmann, nachherigen Russisch-Kaiserl. Residenten in Danzig, nach Lüneburg, und ließ sich daselbst im Chor der Michaelisschule als Diskantist aufnehmen. Seine schöne Diskantstimme verschaffte ihm hier ein gutes Fortkommen; allein er verlor sie bald, ohne sogleich eine andere gute Stimme dagegen zu erhalten.

Seine Neigung zum Clavier- und Orgelspielen war um diese Zeit noch eben so feurig, als in den frühern Jahren, und trieb ihn an, alles zu thun, zu sehen und zu hören, was ihn nach seinen damaligen Begriffen immer weiter darin bringen konnte. In dieser Absicht reisete er als Schüler von Lüneburg aus nicht nur mehrere Mahle nach Hamburg, um den damahls berühmten Organisten Johann Adam Reinken zu hören, sondern auch bisweilen nach Celle, um die dortige, meistens aus Franzosen bestehende Kapelle, und den französischen Geschmack, der damahls in diesen Gegenden noch etwas Neues war, kennen zu lernen.

Durch welche Verhältnisse er von Lüneburg nach Weimar kam, ist nicht bekannt; aber es ist gewiß, daß er im Jahr 1703, als er eben 18 Jahre alt war, Hofmusikus daselbst wurde. Er vertauschte aber diesen Platz schon im folgenden Jahr mit der Organisten-Stelle an der neuen Kirche zu Arnstadt, vermuthlich um seiner Neigung zum Orgelspielen mehr als in Weimar nachhängen zu können, wo er für die Violine angestellt war. Hier fing er an, die Werke der damahligen berühmten Organisten, so viele er ihrer in seiner Lage habhaft werden konnte, mit dem größten Eifer so wohl für die Composition als für die Orgelkunst zu nutzen und machte so gar zur Befriedigung seiner Wißbegierde eine Fußreise nach Lübeck, um den dortigen Organisten an der Marienkirche, Dieterich Buxtehude, dessen Compositionen für die Orgel er schon kannte, auch als Orgelspieler kennen zu lernen. Fast ein ganzes Vierteljahr blieb er ein heimlicher Zuhörer dieses zu seiner Zeit sehr berühmten und wirklich geschickten Organisten, und kehrte sodann mit vermehrten Kenntnissen nach Arnstadt zurück.

Die Wirkungen seines Eifers und so anhaltenden Fleißes müssen um diese Zeit schon große Aufmerksamkeit erregt haben, denn er bekam nun kurz nach einander den Ruf zu verschiedenen Organisten-Stellen. Von Mühlhausen wurde ihm im Jahr 1707 eine solche Stelle an der St. Blasiuskirche angetragen und übergeben. Als er aber ein Jahr nach dem Antritt derselben eine Reise nach Weimar machte, und sich dort vor dem damahls regierenden Herzog hören ließ, fand sein Orgelspielen so großen Beyfall, daß man ihm die Hof-Organistenstelle antrug, die er auch annahm. Der vergrößerte Wirkungskreis für seine Kunst, in welchem er hier lebte, trieb ihn nun an, alles mögliche darin zu versuchen, und dieß ist eigentlich die Zeitperiode, in welcher er sich nicht nur zu einem so starken Orgelspieler gebildet, sondern auch den Grund zu seiner so großen Orgelcomposition gelegt hat. Noch größere Veranlassung zur Ausbildung seiner Kunst erhielt er, als ihn sein Fürst im Jahr 1717 zum Concertmeister ernannte, in welchem Amte er nun auch Kirchenstücke componiren und aufführen mußte.

Händels Lehrer, der Organist und Musikdirector Zachau zu Halle, starb in dieser Zeit, und der nun schon berühmte Joh. Seb. Bach wurde zu seinem Nachfolger berufen. Er reisete auch wirklich nach Halle, um sein Probestück daselbst aufzuführen. Er nahm jedoch, man weiß nicht aus welcher Ursache, die Stelle nicht an, sondern

überließ sie einem geschickten und wohlgerathenen Zachauischen Schüler, mit Namen Kirchhof.

Joh. Seb. Bach war nun 32 Jahre alt geworden, hatte seine Zeit bis zu dieser Periode so genutzt, so viel studirt, gespielt und componirt, und durch diesen anhaltenden Fleiß und Eifer eine solche Gewalt über die ganze Kunst erhalten, daß er nun wie ein Riese da stand, und alles um sich her in den Staub treten konnte. Er war schon lange, nicht bloß von Liebhabern, sondern von Kennern bewundert und angestaunt worden, als im Jahr 1717 der ehemahls in Frankreich sehr berühmte Klavierspieler und Organist Marchand nach Dresden kam, sich vor dem Könige hören ließ, und so großen Beyfall erhielt, daß ihm eine ansehnliche Besoldung angeboten wurde, wenn er königliche Dienste nehmen wollte. Marchands Verdienste bestanden hauptsächlich in einem sehr feinen und zierlichen Vortrag. Seine Gedanken waren aber leer und unkräftig, fast nach Couperin's Art, wie man wenigstens aus seinen Compositionen sehen kann. Aber Joh. Seb. Bach hatte den nehmlichen feinen und zierlichen Vortrag, und überdieß noch eine Gedankenfülle, die vielleicht Marchand hätte schwindeln machen können, wenn er sie gehört hätte. Dieß alles wußte Volumier, damahliger Concertmeister zu Dresden. Er kannte die Allgewalt des jungen rüstigen Deutschen über seine Gedanken und über sein Instrument, und wollte zwischen ihm und dem französischen Künstler einen Wettstreit veranlassen, um seinem Fürsten das Vergnügen zu verschaffen, ihren beyderseitigen Werth, aus eigener Vergleichung bestimmen zu können. Es wurde daher mit Vorwissen des Königs ungesäumt eine Botschaft an Joh. Seb. Bach nach Weimar gesandt, um ihn zu diesem musikalischen Wettstreit einzuladen. Die Einladung wurde angenommen, und die Reise unverzüglich angetreten. Nach der Ankunft Bachs in Dresden verschaffte ihm Volumier zuerst die Gelegenheit, Marchand heimlich zu hören. Bach verlor dadurch seinen Muth nicht, sondern lud nun durch ein höfliches Billet den französischen Künstler förmlich zu einem musikalischen Wettstreit ein, erbot sich, alles was Marchand ihm aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, erbat sich aber von ihm eine gleiche Bereitwilligkeit. Da Marchand die Ausforderung annahm, so wurde mit Vorwissen des Königs Zeit und Ort des Kampfs bestimmt. Eine große Gesellschaft beyderley Geschlechts und von hohem Range versammelte sich in dem zum Kampf-

platz gewählten Hause des Marschalls, Grafen von Flemming. Bach ließ nicht auf sich warten, aber Marchand erschien nicht. Nach langem Warten ließ man sich endlich in seiner Wohnung nach ihm erkundigen, und die ganze Erwartungsvolle Versammlung erfuhr nun zu ihrer größten Verwunderung, daß Marchand schon am Morgen dieses Tages von Dresden abgereiset sey, ohne von irgend jemand Abschied zu nehmen. Bach mußte sich nun allein hören lassen, und that es zur Bewunderung aller Anwesenden; aber Volumiers Absicht, den Unterschied der deutschen und französischen Kunst recht fühlbar und auffallend gemacht zu sehen, war vereitelt. Beyfall erhielt Bach bey dieser Gelegenheit im Ueberfluß; aber ein Geschenk von 100 Louisd'or, welches ihm der König bestimmt hatte, soll er nicht erhalten haben.

Er war noch nicht lange nach Weimar zurück gekommen, als er von dem damahligen Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen, der ein vorzüglicher Kenner und Liebhaber der Musik war, zu seinem Capellmeister berufen wurde. Er nahm diese Stelle sogleich an, und verwaltete sie fast 6 Jahre, machte aber in dieser Zeit (ungefähr im Jahr 1722) eine Reise nach Hamburg, um sich daselbst auf der Orgel hören zu lassen. Sein Orgelspielen erregte hier allgemeine Bewunderung. Der alte fast hundertjährige Reinken hörte ihm mit besonderm Vergnügen zu, und machte ihm besonders über den Choral: An Wasserflüssen Babylons ꝛc. welchen er fast eine halbe Stunde lang nach ächter Orgel-Art variirte, das Compliment: Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt. Reinken hatte diesen Choral vor langen Jahren selbst so ausgearbeitet, und ihn als ein Werk, auf welches er viel hielt, in Kupfer stechen lassen. Sein Lob war also hier desto schmeichelhafter für Bach.

Nach Kuhnau's Tode im Jahr 1723 wurde Bach zum Musikdirector und Cantor an der Thomasschule zu Leipzig ernannt. In dieser Stelle blieb er bis an sein Ende. Der Fürst Leopold von Anhalt-Cöthen liebte ihn sehr; Bach verließ also seine Dienste ungern. Aber der bald nachher erfolgte Tod dieses Fürsten zeigte ihm doch, daß ihn die Vorsehung gut geführt hatte. Auf diesen ihm sehr schmerzhaften Todesfall verfertigte er eine Trauermusik mit vielen ganz vorzüglich schönen Doppelchören, und führte sie selbst in Cöthen auf. Daß er in seiner jetzigen Lage nun auch vom Herzog von

von Weissenfels den Capellmeistertitel, und im Jahr 1736 den Titel eines Königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächsischen Hof-Compositeurs erhielt, sind eigentlich Nebendinge, nur ist dabey zu bemerken, daß der letztere Titel durch Verhältnisse veranlaßt wurde, in welche Bach durch sein Amt als Cantor an der Thomasschule gekommen war.

Sein zweyter Sohn, Carl Phil. Emanuel, kam im Jahr 1740 in die Dienste Friedrichs des Großen. Der Ruf von der alles übertreffenden Kunst Johann Sebastians war in dieser Zeit so verbreitet, daß auch der König sehr oft davon reden und rühmen hörte. Er wurde dadurch begierig, einen so großen Künstler selbst zu hören und kennen zu lernen. Anfänglich ließ er gegen den Sohn ganz leise den Wunsch merken, daß sein Vater doch einmahl nach Potsdam kommen möchte. Allein nach und nach fing er an, bestimmt zu fragen, warum denn sein Vater nicht einmahl komme? Der Sohn konnte nicht umhin, diese Aeußerungen des Königs seinem Vater zu melden, der aber anfänglich nicht darauf achten konnte, weil er meistens mit zu vielen Geschäften überhäuft war. Als aber die Aeußerungen des Königs in mehrern Briefen des Sohns wiederholt wurden, machte er endlich im Jahr 1747 dennoch Anstalt, diese Reise in Gesellschaft seines ältesten Sohns, Wilh. Friedemann, zu unternehmen. Der König hatte um diese Zeit alle Abende ein Cammerconcert, worin er meistens selbst einige Concerte auf der Flöte bließ. Eines Abends wurde ihm, als er eben seine Flöte zurecht machte, und seine Musiker schon versammelt waren, durch einen Officier der geschriebene Rapport von angekommenen Fremden gebracht. Mit der Flöte in der Hand übersah er das Papier, drehte sich aber sogleich gegen die versammelten Capellisten und sagte mit einer Art von Unruhe: Meine Herren, der alte Bach ist gekommen! Die Flöte wurde hierauf weggelegt, und der alte Bach, der in der Wohnung seines Sohns abgetreten war, sogleich auf das Schloß beordert. Wilh. Friedemann, der seinen Vater begleitete, hat mir diese Geschichte erzählt, und ich muß sagen, daß ich noch heute mit Vergnügen an die Art denke, wie er sie mir erzählt hat. Es wurden in jener Zeit noch etwas weitläuftige Complimente gemacht. Die erste Erscheinung Joh. Seb. Bachs vor einem so großen Könige, der ihm nicht einmahl Zeit ließ, sein Reisekleid mit einem schwarzen Cantor-Rock zu verwechseln, mußte also nothwendig mit vielen Entschuldigungen verknüpft seyn. Ich will die Art dieser Entschuldigungen hier nicht

anführen, sondern bloß bemerken, daß sie in Wilh. Friedemanns Munde ein förmlicher Dialog zwischen dem König und dem Entschuldiger waren.

Aber was wichtiger als dieß alles ist, der König gab für diesen Abend sein Flötenconcert auf, nöthigte aber den damahls schon sogenannten alten Bach, seine in mehrern Zimmern des Schlosses herumstehende Silbermannische Fortepiano zu probiren. *) Die Capellisten gingen von Zimmer zu Zimmer mit, und Bach mußte überall probiren und fantasiren. Nachdem er einige Zeit probirt und fantasirt hatte, bat er sich vom König ein Fugenthema aus, um es sogleich ohne alle Vorbereitung auszuführen. Der König bewunderte die gelehrte Art, mit welcher sein Thema so aus dem Stegreif durchgeführt wurde, und äußerte nun, vermuthlich um zu sehen, wie weit eine solche Kunst getrieben werden könne, den Wunsch, auch eine Fuge mit 6 obligaten Stimmen zu hören. Weil aber nicht jedes Thema zu einer solchen Vollstimmigkeit geeignet ist, so wählte sich Bach selbst eines dazu, und führte es sogleich zur größten Verwunderung aller Anwesenden auf eine eben so prachtvolle und gelehrte Art aus, wie er vorher mit dem Thema des Königs gethan hatte. Auch seine Orgelkunst wollte der König kennen lernen. Bach wurde daher an den folgenden Tagen von ihm eben so zu allen in Potsdam befindlichen Orgeln geführt, wie er vorher zu allen Silbermannischen Fortepiano geführt worden war. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig arbeitete er das vom König erhaltene Thema 3 und 6stimmig aus, fügte verschiedene kanonische Kunststücke darüber hinzu, ließ es unter dem Titel: Musikalisches Opfer, in Kupfer stechen, und dedicirte es dem Erfinder desselben.

Dieß war Bachs letzte Reise. Der anhaltende Fleiß, mit welchem er besonders in seinen jüngern Jahren oft Tag und Nacht ununterbrochen dem Studium der Kunst oblag, hatte sein Gesicht geschwächt. Diese Schwäche nahm in den letztern Jahren immer mehr zu, bis endlich eine sehr schmerzhafte Augenkrankheit daraus entstand. Auf Anrathen einiger Freunde, die auf die Geschicklichkeit eines aus England zu Leipzig angekommenen Augen-Arztes großes Vertrauen setzten, wagte er es, sich einer Operation

*) Die Pianoforte's des Freyberger Silbermann gefielen dem König so sehr, daß er sich vornahm, sie alle aufkaufen zu lassen. Er brachte ihrer 15 zusammen. Jetzt sollen sie alle als unbrauchbar in verschiedenen Winkeln des Königl. Schlosses umher stehen.

zu unterwerfen, die aber zweymahl verunglückte. Nun war nicht nur sein Gesicht ganz verloren, sondern auch seine übrige bisher so dauerhafte Gesundheit war durch den mit der Operation verbundenen Gebrauch vielleicht schädlicher Arzeneymittel völlig zerrüttet. Er kränkelte hierauf noch ein ganzes halbes Jahr hindurch, bis er am Abend des 30sten Julius 1750 im 66sten Jahre seines Lebens dieser Welt entschlummerte. Am Morgen des zehnten Tages vor seinem Ende konnte er auf einmahl wieder sehen und Licht ertragen. Aber wenige Stunden nachher überfiel ihn ein Schlagfluß, und dieser zog ein hitziges Fieber nach sich, dem sein abgematteter Körper, ungeachtet aller möglichen ärztlichen Hülfe, nicht mehr zu widerstehen vermochte.

So weit die Lebensgeschichte dieses merkwürdigen Mannes. Ich füge bloß noch hinzu, daß er zweymahl verheyrathet gewesen ist, und daß ihm in der ersten Ehe 7 und in der zweyten 13 Kinder geboren worden sind, nehmlich 11 Söhne und 9 Töchter. Die Söhne hatten sämmtlich vortreffliche musikalische Anlagen; sie wurden aber nur bey einigen der ältern völlig ausgebildet.

III.

Joh. Seb. Bachs Art das Clavier zu behandeln, ist von jedem, der das Glück gehabt hat, ihn zu hören, bewundert, und von allen, die selbst Ansprüche machen konnten, für gute Spieler gehalten zu werden, beneidet worden. Daß dieses so allgemein bewunderte und beneidete Clavierspielen von der Art, wie das Clavier von Bachs Zeitgenossen und Vorgängern behandelt wurde, sehr verschieden gewesen seyn müsse, ist leicht zu begreifen; aber bis jetzt ist noch von Niemand genau angegeben worden, worin diese Verschiedenheit eigentlich bestanden habe.

Wenn man von zehen gleich fertigen und geübten Spielern ein und eben dasselbe Stück spielen läßt, so wird es sich unter der Hand eines jeden anders ausnehmen. Jeder wird eine verschiedene Art des Tons aus dem Instrument ziehen, und sodann diese Töne mit einem größern oder geringern Grad von Deutlichkeit vortragen. Wovon kann diese verschiedene Ausnahme entstehen, wenn übrigens alle zehen Spieler hinlängliche Uebung und Fertigkeit haben? Bloß von der Art des Anschlags, der beym Clavier eben das ist,

was in der Rede die Aussprache ist. Es kommt nehmlich, wenn der Vortrag so wohl im Spielen als im Reden oder Declamiren vollkommen seyn soll, auf den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlag der Töne, und in der Aussprache der Wörter an. Diese Deutlichkeit hat aber gar mancherley Grade. Schon in den untersten Graden kann man verstehen, was gespielt oder gesagt wird; es erregt aber kein Wohlgefallen beym Zuhörer, weil ihn dieser Grad von Deutlichkeit zu einiger Anstrengung seiner Aufmerksamkeit nöthigt. Die Aufmerksamkeit auf einzelne Töne oder Wörter muß aber um deswillen unnöthig gemacht werden, damit der Zuhörer sie auf die Gedanken und deren Zusammenhang verwenden kann, und dazu bedürfen wir des höchsten Grades von Deutlichkeit im Anschlag einzelner Töne, so wie in der Aussprache einzelner Wörter.

Ich habe mich oft gewundert, daß C. Ph. Emanuel in seinem Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, diesen höchsten Grad von Deutlichkeit des Anschlags nicht ausführlich beschrieben hat, da er ihn doch nicht nur selbst hatte, sondern auch gerade hierin ein Hauptunterschied liegt, wodurch sich die Bachische Art das Clavier zu spielen, von jeder andern auszeichnet. Er sagt zwar im Capitel vom Vortrag: „Einige „Personen spielen zu klebricht, als wenn sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr „Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben „es verbessern wollen, und spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es „thut aber auch schlecht. Die Mittelstraße ist die beste.“ Er hätte uns aber die Art und Weise lehren und beschreiben sollen, wie man auf diese Mittelstraße gelangen kann. Ich will die Sache deutlich zu machen suchen, in so weit solche Dinge ohne mündlichen Unterricht deutlich gemacht werden können.

Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann auf die in einer Fläche neben einander liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbey gezogen muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa nieder drücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden: 1) daß kein Finger auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung *getragen* werden darf. 2) Die so auf den Tasten

getragene Kraft, oder das Maaß des Drucks muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliges Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand, auf dem vordern Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum andern wird durch dieses Abgleiten das Maß von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beyden Töne weder von einander gerissen werden, noch in einander klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie C. Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so wie er seyn muß.

Die Vortheile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlags sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten anführen. 1) Die gebogene Haltung der Finger macht jede ihrer Bewegungen leicht. Das Hacken, Poltern und Stolpern kann also nicht entstehen, welches man so häufig bey Personen findet, die mit ausgestreckten oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. 2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, und das dadurch bewirkte geschwinde Uebertragen der Kraft des einen Fingers auf den zunächst darauf folgenden, bringt den höchsten Grad von Deutlichkeit im Anschlage der einzelnen Töne hervor, so daß jede auf diese Art vorgetragene Passage glänzend, rollend und rund klingt, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhörer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine so vorgetragene Passage zu verstehen. 3) Durch das Gleiten der Fingerspitze auf dem Tasten in einerley Maß von Druck wird der Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen; der Ton wird also dadurch nicht nur verschönert, sondern auch verlängert, und wir werden dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf einem so Ton-armen Instrument, wie das Clavichord ist, sangbar und zusammenhängend spielen zu können. Alles dieß zusammen genommen hat endlich noch den überaus großen Vortheil, daß alle Verschwendung von Kraft durch unnütze Anstrengung und durch Zwang in den Bewegungen vermieden wird. Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten und kleinen Bewegung der Finger gespielt haben, daß man sie kaum bemerken konnte. Nur die vordern Gelenke der Finger waren in Bewegung, die Hand behielt auch bey den schwersten Stellen ihre gerundete Form, die Finger hoben sich nur

wenig von den Tasten auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegungen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb der andere in seiner ruhigen Lage. Noch weniger nahmen die übrigen Theile seines Körpers Antheil an seinem Spielen, wie es bey vielen geschieht, deren Hand nicht leicht genug gewöhnt ist.

Man kann indessen die angeführten Vortheile alle besitzen, und doch noch ein schwacher Clavierspieler seyn, so wie jemand eine völlig reine und schöne Aussprache haben, und doch noch ein schlechter Declamator oder Redner seyn kann. Um starker Spieler zu seyn, sind noch viele andere Vorzüge erforderlich, welche Bach ebenfalls in höchster Vollkommenheit besaß.

Der natürliche Unterschied der Finger an Größe, so wie an Stärke, verleitet sehr häufig die Clavierspieler, sich da, wo es nur irgend möglich ist, bloß der stärkern zu bedienen, und die schwächern zu vernachlässigen. Dadurch entsteht nicht nur eine Ungleichheit im Anschlage mehrerer auf einander folgender Töne, sondern sogar eine Unmöglichkeit, gewisse Sätze, wobey keine Auswahl der Finger Statt findet, heraus zu bringen. Joh. Seb. fühlte dieß bald, und um einer so fehlerhaften Bildung abzuhelfen, schrieb er sich besondere Stücke, wobey die Finger beyder Hände in den mannigfaltigsten Lagen nothwendig alle gebraucht werden mußten, wenn sie rein heraus gebracht werden sollten. Durch solche Uebungen bekamen alle seine Finger beyder Hände gleiche Stärke und Brauchbarkeit, so daß er nicht nur Doppelgriffe und alles Laufwerk mit beyden Händen, sondern auch einfache und Doppeltriller mit gleicher Leichtigkeit und Feinheit auszuführen vermochte. Sogar solche Sätze hatte er in seiner Gewalt, worin, während einige Finger trillern, die übrigen derselben Hand eine Melodie fortzuführen haben.

Zu allen diesem kam nun noch die von ihm ausgedachte neue Fingersetzung. Vor ihm und noch in seinen Jugendjahren, wurde mehr harmonisch als melodisch, auch noch nicht in allen 24 Tonarten gespielt. Weil das Clavier noch gebunden war, so daß mehrere Tasten unter eine einzige Saite schlugen, so konnte es noch nicht rein temperirt werden; man spielte also nur aus solchen Tonarten, die sich am reinsten stimmen ließen. Von diesen Umständen kam es, daß selbst die damahligen größten Spieler den Daumen nicht eher gebrauchten, als bis er bey Spannungen durchaus unentbehrlich wurde. Da Bach nun anfing, Melodie und Harmonie so zu vereinigen, daß selbst seine Mittel-

stimmen nicht bloß begleiten, sondern ebenfalls singen mußten, da er den Gebrauch der Tonarten theils durch Abweichung von den damahls auch in der weltlichen Musik noch sehr üblichen Kirchentönen, theils durch Vermischung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts erweiterte, und nun sein Instrument so temperiren lernte, daß es in allen 24 Tonarten rein gespielt werden konnte; so mußte er sich auch eine andere, seinen neuen Einrichtungen angemessenere Fingersetzung ausdenken, und besonders den Daumen anders gebrauchen, als er bisher gebraucht worden war. Einige haben behaupten wollen, Couperin habe in seinem 1716 heraus gekommenen Werk: l'art de toucher le Clavecin, schon vor ihm dieselbe Fingersetzung gelehrt. Allein, theils war Bach um diese Zeit über 30 Jahre alt, und hatte seine Fingersetzung schon lange angewendet, theils ist auch die Applicatur Couperin's von der Bachischen noch sehr verschieden, ob sie gleich den häufigern Gebrauch des Daumens mit ihr gemein hat. Ich sage nur: den häufigern; denn in der Bachischen Fingersetzung wurde der Daumen zum Hauptfinger gemacht, weil ohne ihn in den sogenannten schweren Tonarten durchaus nicht fortzukommen ist; bey Couperin hingegen nicht, weil er weder so mannigfaltige Passagen hatte, noch in so schweren Tonarten setzte oder spielte wie Bach, folglich auch keine so dringende Veranlassung dazu hatte. Man darf nur die Bachische Fingersetzung, so wie sie C. Ph. Emanuel entwickelt hat, mit Couperin's Anweisung vergleichen, so wird man bald finden, daß sich mit der einen alle, auch die schwersten und vollstimmigsten Sätze rein und leicht heraus bringen lassen, mit der andern aber höchstens in Couperin's eigenen Claviercompositionen, und sogar auch da noch mit Schwierigkeit, durchzukommen ist. Uebrigens kannte Bach Couperin's Werke und schätzte sie so wie die Werke mehrerer französischer Claviercomponisten aus jenem Zeitraum, weil man eine nette und zierliche Spielart aus ihnen lernen kann. Doch hielt er sie auch für zu geziert, weil ein allzu häufiger Gebrauch von den Manieren darin gemacht wird, so daß fast keine Note von ihnen verschont bleibt. Außerdem hatten auch die darin enthaltenen Gedanken für ihn nicht genug Gehalt.

Aus der leichten, zwanglosen Bewegung der Finger, aus dem schönen Anschlage, aus der Deutlichkeit und Schärfe in der Verbindung auf einander folgender Töne, aus der vortheilhaften neuen Fingersetzung, aus der gleichen Bildung und Uebung aller

Finger beyder Hände, und endlich aus der großen Mannigfaltigkeit seiner melodischen Figuren, die in jedem seiner Stücke auf eine neue, ungewöhnliche Art gewendet sind, entstand zuletzt ein so hoher Grad von Fertigkeit und (man könnte fast sagen) Allgewalt über das Instrument in allen Tonarten, daß es nun für Seb. Bach fast keine Schwierigkeiten mehr gab. So wohl bey seinen freyen Fantasien, als beym Vortrag seiner Compositionen, in welchen bekanntlich alle Finger beyder Hände ununterbrochen beschäftigt sind, und so fremdartige ungewöhnliche Bewegungen machen müssen, als die Melodien derselben selbst fremdartig und ungewöhnlich sind, soll er doch eine solche Sicherheit gehabt haben, daß er nie einen Ton verfehlte. Auch besaß er eine so bewundernswürdige Fertigkeit im Lesen und Treffen anderer Clavierwerke (die freylich sämmtlich leichter als die seinigen waren), daß er einst, als er noch in Weimar lebte, gegen einen seiner Bekannten äußerte, er glaube wirklich, es sey ihm möglich, alles ohne Anstoß beym ersten Anblick zu spielen. Er hatte sich aber geirrt. Der Bekannte, gegen den er sich so geäußert hatte, überzeugte ihn davon, ehe 8 Tage vergingen. Er lud ihn eines Morgens zum Frühstück zu sich, und legte auf den Pult seines Instruments außer andern Stücken auch eines, welches dem ersten Ansehen nach sehr unbedeutend zu seyn schien. Bach kam und ging seiner Gewohnheit nach sogleich zum Instrument, theils um zu spielen, theils um die Stücke durchzusehen, welche auf dem Pulte lagen. Während er diese durchblätterte und durchspielte, ging sein Wirth in ein Seitenzimmer, um das Frühstück zu bereiten. Nach einigen Minuten war Bach an das zu seiner Bekehrung bestimmte Stück gekommen und fing an, es durchzuspielen. Aber bald nach dem Anfange blieb er vor einer Stelle stehen. Er betrachtete sie, fing nochmahls an, und blieb wieder vor ihr stehen. Nein, rief er seinem im Nebenzimmer heimlich lachenden Freunde zu, indem er zugleich vom Instrument wegging: Man kann nicht alles wegspielen, es ist nicht möglich!

Nicht minder groß war seine Fertigkeit, Partituren zu übersehen und ihren wesentlichen Inhalt beym ersten Anblick auf dem Clavier vorzutragen. Auch neben einander gelegte einzelne Stimmen übersah er so leicht, daß er sie sogleich abspielen konnte. Dieses Kunststück machte er oft, wenn jemand etwa ein neues Trio oder Quartett für Bogeninstrumente bekommen hatte, und nun gern hören wollte, wie es klinge. Er konnte

ferner

ferner aus einer ihm vorgelegten, oft schlecht bezifferten einzelnen Baßstimme augenblicklich ein Trio oder Quartett abspielen; ja er ging sogar bisweilen so weit, wenn er gerade fröhlicher Laune und im vollen Gefühl seiner Kraft war, zu 3 einzelnen Stimmen sogleich eine vierte zu extemporiren, also aus einem Trio ein Quartett zu machen. Zu solchen Künsten bediente er sich zweyer Claviere und des Pedals, oder eines mit einem Pedal versehenen Doppelflügels.

Am liebsten spielte er auf dem Clavichord. Die sogenannten Flügel, obgleich auch auf ihnen ein gar verschiedener Vortrag statt findet, waren ihm doch zu seelenlos, und die Pianoforte waren bey seinem Leben noch zu sehr in ihrer ersten Entstehung, und noch viel zu plump, als daß sie ihm hätten Genüge thun können. Er hielt daher das Clavichord für das beste Instrument zum Studiren, so wie überhaupt zur musikalischen Privatunterhaltung. Er fand es zum Vortrag seiner feinsten Gedanken am bequemsten, und glaubte nicht, daß auf irgend einem Flügel oder Pianoforte eine solche Mannigfaltigkeit in den Schattirungen des Tons hervor gebracht werden könne, als auf diesem zwar Ton-armen, aber im Kleinen außerordentlich biegsamen Instrument.

Seinen Flügel konnte ihm Niemand zu Dank bekielen; er that es stets selbst. Auch stimmte er so wohl den Flügel als sein Clavichord selbst, und war so geübt in dieser Arbeit, daß sie ihm nie mehr als eine Viertelstunde kostete. Dann waren aber auch, wenn er fantasirte, alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen was er wollte. Er verband die entferntesten so leicht und so natürlich mit einander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im innern Kreise einer einzigen Tonart modulirt. Von Härten in der Modulation wußte er nichts; seine Chromatik sogar war in den Uebergängen so sanft und fließend, als wenn er bloß im diatonischen Klanggeschlecht geblieben wäre. Seine nun schon gestochene sogenannte chromatische Fantasie kann beweisen, was ich hier sage. Alle seine freyen Fantasieen sollen von ähnlicher Art, häufig aber noch weit freyer, glänzender und ausdrucksvoller gewesen seyn.

Bey der Ausführung seiner eigenen Stücke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viele Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seiner Hand gleichsam wie eine Rede sprach. Wenn er starke Affekten ausdrücken wollte, that er es nicht wie manche andere durch eine

C

übertriebene Gewalt des Anschlags, sondern durch harmonische und melodische Figuren, das heißt: durch innere Kunstmittel. Er fühlte hierin gewiß sehr richtig. Wie kann es Ausdruck einer heftigen Leidenschaft seyn, wenn jemand auf einem Instrument so poltert, daß man vor lauter Poltern und Klappern keinen Ton deutlich hören, viel weniger einen von dem andern unterscheiden kann? —

IV.

Was im Vorhergehenden von Joh. Seb. Bachs vorzüglichem Clavierspielen gesagt worden ist, kann im Allgemeinen auch auf sein Orgelspielen angewendet werden. Das Clavier und die Orgel sind einander nahe verwandt. Allein Styl und Behandlungsart beyder Instrumente ist so verschieden, als ihre beyderseitige Bestimmung verschieden ist. Was auf dem Clavichord klingt oder etwas sagt, sagt auf der Orgel nichts, und so umgekehrt. Der beste Clavierspieler, wenn er nicht die Unterschiede der Bestimmung und der Zwecke beyder Instrumente gehörig kennt und zu beobachten weiß, wird daher stets ein schlechter Orgelspieler seyn, wie es auch gewöhnlich der Fall ist. Bis jetzt sind mir nur zwey Ausnahmen vorgekommen. Die eine macht Joh. Sebastian selbst, und die zweyte sein ältester Sohn, Wilh. Friedemann. Beyde waren feine Clavierspieler; sobald sie aber auf die Orgel kamen, bemerkte man keinen Clavierspieler mehr. Melodie, Harmonie, Bewegung &c. alles war anders, das heißt: alles war der Natur des Instruments und seiner Bestimmung angemessen. Wenn ich Wilh. Friedemann auf dem Clavier hörte, war alles zierlich, fein und angenehm. Hörte ich ihn auf der Orgel, so überfiel mich ein heiliger Schauder. Dort war alles niedlich, hier alles groß und feyerlich. Eben so war es bey Joh. Sebastian, nur beydes in einem noch weit höhern Grad von Vollkommenheit. W. Friedemann war auch hierin nur ein Kind gegen seinen Vater, und erklärte sich mit aller Aufrichtigkeit selbst dafür. Schon die vorhandenen Orgelcompositionen dieses bewundernswürdigen Mannes sind voll von Ausdruck der Andacht, Feyerlichkeit und Würde; aber sein freyes Orgelspiel, wobey durchs Niederschreiben nichts verloren ging, sondern alles unmittelbar aus der Fantasie ins Leben kam, soll noch andächtiger, feyerlicher, würdiger und erhabener gewesen

seyn. Worauf kommt es nun bey dieser Kunst hauptsächlich an? Ich will davon sagen, was ich weiß; aber manches kann nicht gesagt, sondern nur gefühlt werden.

Wenn man Bachs Claviercompositionen mit seinen Orgelcompositionen vergleicht, so bemerkt man, daß die in beyden befindliche Melodie und Harmonie ganz von verschiedener Art ist. Wir können hieraus schließen, daß es beym wahren Orgelspielen zunächst auf die Beschaffenheit der Gedanken ankommen müsse, deren sich der Organist bedient. Diese Beschaffenheit wird durch die Natur des Instruments, durch den Platz, an welchem es steht, und endlich durch den Zweck, der damit beabsichtigt wird, bestimmt. Der große Ton der Orgel ist seiner Natur nach nicht dazu geeignet, in geschwinden Sätzen gebraucht zu werden; er erfordert Zeit, in dem weiten und freyen Raum einer Kirche verhallen zu können. Läßt man ihm diese Zeit nicht, so verwirren sich die Töne, und das Orgelspiel wird undeutlich und unverständlich. Die der Orgel und dem Platz angemessenen Sätze müssen also feyerlich langsam seyn; höchstens kann beym Gebrauch einzelner Register, etwa in einem Trio ꝛc. eine Ausnahme von dieser Regel gemacht werden. Die Bestimmung der Orgel zur Unterstützung des Kirchengesangs, und zur Vorbereitung und Unterhaltung andächtiger Gefühle durch Vor- und Nachspiele, erfordert ferner, daß die innere Zusammensetzung und Verbindung der Töne auf eine andere Art bewerkstelligt werde, als außer der Kirche geschieht. Das Gewöhnliche, Alltägliche kann nie feyerlich werden, kann nie ein erhabenes Gefühl erregen; es muß daher auf alle Weise von der Orgel entfernt bleiben. Und wer ist hierin je gewissenhafter gewesen, als Bach? Schon in seinen weltlichen Compositionen verschmähte er alles Gewöhnliche; in seinen Orgelcompositionen hat er sich aber noch unendlich weiter davon entfernt, so daß er mir hier nicht mehr wie ein Mensch, sondern wie ein wahrer verklärter Geist vorkommt, der sich über alles Irdische hinauf geschwungen hat.

Die Mittel, deren er sich bediente, um zu einem so heiligen Styl zu gelangen, lagen in seiner Behandlungsart der alten sogenannten Kirchentonarten, in seiner getheilten Harmonie, im Gebrauch des obligaten Pedals und in seiner Art zu registriren. Daß die Kirchentonarten ihres Unterschieds wegen von unsern 12 Dur- und 12 Molltonarten zu fremdartigen, ungewöhnlichen Modulationen, so wie sie in die Kirche gehören, vorzüglich geschickt sind, kann jedermann erfahren, der nur die einfachen vierstimmigen

Choralgesänge von Joh. Sebastian untersuchen will. Was aber die getheilte Harmonie für Wirkung auf der Orgel thue, wird sich Niemand leicht vorstellen können, der nie ein so eingerichtetes Orgelspiel gehört hat. Es wird dadurch gleichsam ein Chor von 4 oder 5 Singstimmen in ihrem völlig natürlichen Umfange auf die Orgel übertragen. Man versuche auf einem Claviere folgende Accorde in getheilter Harmonie, (s. die Kupfertafel, Fig. 1.) und vergleiche dann, wie die folgende, (Fig. 2.) deren sich gewöhnliche Organisten zu bedienen pflegen, dagegen klingt, so wird man bald einsehen, was für eine Wirkung es machen müsse, wenn ganze Stücke auf solche Art mit 4 oder mehr Stimmen gespielt werden. Auf diese Art spielte nun Bach stets auf der Orgel, und bediente sich dabey noch außerdem des obligaten Pedals, von dessen wahrem Gebrauch nur wenige Organisten etwas wissen. Er gab mit dem Pedal nicht bloß Grundtöne oder diejenigen an, die bey gewöhnlichen Organisten der kleine Finger der linken Hand zu greifen hat, sondern er spielte eine förmliche Baß-Melodie mit seinen Füßen, die oft so beschaffen war, daß mancher mit 5 Fingern sie kaum heraus gebracht haben würde.

Zu allen diesem kam noch die eigene Art, mit welcher er die verschiedenen Stimmen der Orgel mit einander verband, oder seine Art zu registriren. Sie war so ungewöhnlich, daß manche Orgelmacher und Organisten erschraken, wenn sie ihn registriren sahen. Sie glaubten, eine solche Vereinigung von Stimmen könne unmöglich gut zusammen klingen; wunderten sich aber sehr, wenn sie nachher bemerkten, daß die Orgel gerade so am besten klang, und nun etwas Fremdartiges, Ungewöhnliches bekommen hatte, das durch ihre Art zu registriren, nicht hervor gebracht werden konnte.

Diese ihm eigene Art zu registriren war eine Folge seiner genauen Kenntniß des Orgelbaues, so wie aller einzelnen Stimmen. Er hatte sich frühe gewöhnt, jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie zu geben, und dieses führte ihn zu neuen Verbindungen dieser Stimmen, auf welche er außerdem nie verfallen seyn würde. Ueberhaupt entging dem scharfen Blicke seines Geistes nichts, was nur irgend auf seine Kunst Beziehung hatte, und zur Entdeckung neuer Kunstvortheile genutzt werden konnte. Seine Achtsamkeit auf die Ausnahme großer Musikstücke an Plätzen von verschiedener Beschaffenheit, sein sehr geübtes Gehör, mit welchem er in der vollstimmigsten und besetztesten Musik jeden noch so kleinen Fehler bemerkte, seine Kunst auf eine so

leichte Art ein Instrument rein zu temperiren, können zum Beweise dienen, wie scharf und umfassend der Blick dieses großen Mannes war. Als er im Jahr 1747 in Berlin war, wurde ihm das neue Opernhaus gezeigt. Alles was in der Anlage desselben in Hinsicht auf die Ausnahme der Musik gut oder fehlerhaft war, und was Andere erst durch Erfahrung bemerkt hatten, entdeckte er beym ersten Anblick. Man führte ihn in den darin befindlichen großen Speise-Saal; er ging auf die oben herum laufende Gallerie, besah die Decke, und sagte, ohne fürs erste weiter nachzuforschen, der Baumeister habe hier ein Kunststück angebracht, ohne es vielleicht zu wollen, und ohne daß es Jemand wisse. Wenn nehmlich Jemand an der einen Ecke des länglicht viereckichten Saals oben ganz leise gegen die Wand einige Worte sprach, so konnte es ein Anderer, welcher übers Kreuz an der andern Ecke mit dem Gesichte gegen die Wand gerichtet stand, ganz deutlich hören, sonst aber Niemand im ganzen Saal, weder in der Mitte, noch an irgend einer andern Stelle. Diese Wirkung kam von der Richtung der an der Decke angebrachten Bogen, deren besondere Beschaffenheit er beym ersten Anblick entdeckte. Solche Beobachtungen konnten und mußten ihn allerdings auch auf Versuche führen, durch ungewöhnliche Vereinigung verschiedener Orgelstimmen vor und nach ihm unbekannte Wirkungen hervor zu bringen.

Die Vereinigung und Anwendung der angeführten Mittel auf die üblichen Formen der Orgelstücke brachte nun das große, feyerlich-erhabene, der Kirche angemessene, beym Zuhörer heiligen Schauder und Bewunderung erregende Orgelspiel Joh. Seb. Bachs hervor. Seine tiefe Kenntniß der Harmonie, sein Bestreben, alle Gedanken fremdartig zu wenden, um ihnen auch nicht die mindeste Aehnlichkeit mit der außer der Kirche üblichen Art musikalischer Gedanken zu lassen, seine der reichsten, unerschöpflichsten und stets unaufhaltsam fortströmenden Fantasie entsprechende Allgewalt über sein Instrument mit Hand und Fuß, sein sicheres und schnelles Urtheil, mit welchem er aus dem ihm zuströmenden Reichthum an Gedanken nur die zum gegenwärtigen Zweck gehörigen zu wählen wußte, kurz sein großes Genie, welches alles umfaßte, alles in sich vereinigte, was zur Vollendung einer der unerschöpflichsten Künste erforderlich ist, brachte auch die Orgelkunst so zur Vollendung, wie sie vor ihm nie war, und nach ihm schwerlich seyn wird. Quanz war hierin meiner Meynung. Der bewundernswürdige Joh. Seb. Bach,

sagt er, hat endlich in den neuern Zeiten die Orgelkunst zu ihrer größten Vollkommenheit gebracht; es ist nur zu wünschen, daß sie nach dessen Absterben wegen geringer Anzahl derjenigen, die noch einigen Fleiß darauf verwenden, nicht wieder verfallen oder gar untergehen möge.

Wenn Joh. Seb. Bach außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor 2c. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Bearbeitung des erstern Thema herrschte, oder noch eines oder auch nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden. Dieß ist eigentlich diejenige Orgelkunst, welche der alte Reinken in Hamburg schon zu seiner Zeit für verloren hielt, die aber, wie er hernach fand, in Joh. Seb. Bach nicht nur noch lebte, sondern durch ihn die höchste Vollkommenheit erreicht hatte.

Theils das Amt, in welchem Joh. Seb. stand, theils auch überhaupt der große Ruf seiner Kunst und Kunstkenntnisse verursachte, daß er sehr häufig zur Prüfung junger Orgel-Candidaten, und zur Untersuchung neu-erbauter Orgelwerke aufgefordert wurde. Er benahm sich in beyden Fällen so gewissenhaft und unpartheyisch, daß die Zahl seiner Freunde selten dadurch vermehrt wurde. Der ehemahlige Dänische Capellmeister Scheibe unterwarf sich in frühern Jahren ebenfalls einmahl seiner Prüfung bey einer Organistenwahl, fand aber dessen Ausspruch so ungerecht, daß er sich nachher in seinem kritischen Musikus durch einen heftigen Ausfall an seinem ehemahligen Richter zu rächen suchte. Mit seinen Orgeluntersuchungen ging es ihm nicht besser. Er konnte es eben so wenig über sich erhalten, ein schlechtes Instrument zu loben, als einen schlechten Organisten. Seine Orgelproben waren daher sehr streng, aber immer gerecht. Da er den Orgelbau so vollkommen verstand, so konnte er in keiner Sache dabey irre geführt werden. Das

erste, was er bey einer Orgeluntersuchung that, war, daß er alle klingende Stimmen anzog, und das volle Werk sodann so vollstimmig als möglich spielte. Hierbey pflegte er im Scherze zu sagen: er müsse vor allen Dingen wissen, ob das Werk eine gute Lunge habe. Sodann ging es an die Untersuchung einzelner Theile. Seine Gerechtigkeit gegen die Orgelbauer ging übrigens so weit, daß, wenn er wirklich gute Arbeit, und die dafür accordirte Summe zu geringe fand, so daß der Orgelbauer offenbar mit Schaden gearbeitet haben würde, er die Vorsteher zu angemessenen Nachschüssen zu bewegen suchte, und mehrere Mahle auch wirklich dazu bewog.

Nach geendigter Probe, besonders wenn das Werk darnach beschaffen war, und seinen Beyfall hatte, machte er gewöhnlich noch einige Zeit für sich und die Anwesenden von den oben erwähnten Orgelkünsten Gebrauch, und zeigte dadurch jedes Mahl aufs neue, daß er wirklich der Fürst aller Clavier- und Orgelspieler sey, wie ihn der ehemahlige Organist Sorge zu Lobenstein in einer Dedication einst genannt hat.

V.

Joh. Seb. Bachs erste Versuche in der Composition waren wie alle erste Versuche mangelhaft. Ohne einigen Unterricht, durch welchen ihm ein Weg vorgezeichnet worden wäre, der ihn allmählig von Stufe zu Stufe hätte führen können, mußte er es so wie alle diejenigen, die ohne Leitung eine solche Bahn betreten, anfänglich machen, wie es werden wollte. Auf dem Instrumente auf und ab laufen oder springen, beyde Hände dabey so voll nehmen, als die fünf Finger erlauben wollen, und dieses wilde Wesen so lange forttreiben, bis irgend ein Ruhepunkt zufälliger Weise erhascht wird, sind die Künste, welche alle Anfänger mit einander gemein haben. Sie können daher auch nur Fingercomponisten seyn (oder Clavier-Husaren, wie sie Bach in seinen spätern Jahren nannte), das heißt: sie müssen sich von ihren Fingern vormachen lassen, was sie schreiben sollen, anstatt daß sie den Fingern vorschreiben müßten, was sie spielen sollen. Bach blieb aber nicht lange auf diesem Wege. Er fing bald an zu fühlen, daß es mit dem ewigen Laufen und Springen nicht ausgerichtet sey, daß Ordnung, Zusammenhang und Verhältniß in die Gedanken gebracht werden müsse, und daß man zur Erreichung solcher

Zwecke irgend eine Art von Anleitung bedürfe. Als eine solche Anleitung dienten ihm die damahls neu herausgekommenen Violinconcerte von Vivaldi. Er hörte sie so häufig als vortreffliche Musikstücke rühmen, daß er dadurch auf den glücklichen Einfall kam, sie sämmtlich für sein Clavier einzurichten. Er studirte die Führung der Gedanken, das Verhältniß derselben unter einander, die Abwechselungen der Modulation und mancherley andere Dinge mehr. Die Umänderung der für die Violine eingerichteten, dem Clavier aber nicht angemessenen Gedanken und Passagen, lehrte ihn auch musikalisch denken, so daß er nach vollbrachter Arbeit seine Gedanken nicht mehr von seinen Fingern zu erwarten brauchte, sondern sie schon aus eigener Fantasie nehmen konnte. So vorbereitet, bedurfte es nun nur Fleiß und ununterbrochene Uebung, um immer weiter, und endlich auf einen Punkt zu kommen, auf welchem er sich nicht nur ein Kunst-Ideal erschaffen, sondern auch hoffen konnte, es mit der Zeit zu erreichen. An dieser Uebung ließ er es nie fehlen. Er arbeitete so anhaltend, und so emsig, daß er sogar häufig die Nächte zu Hülfe nahm. Was er am Tage geschrieben hatte, lernte er in der darauf folgenden Nacht spielen. Bei allem Fleiß, den er auf seine eigene Versuche wendete, unterließ er um diese Zeit doch nie, auch die Werke des Frescobaldi, Frobergers, Kerls, Pachelbels, Fischers, Struncks, Buxtehudens, Reinkens, Bruhns, Böhms und einiger alten französischen Organisten, die alle nach damahliger Art starke Harmonisten und Fugisten waren, mit der größten Aufmerksamkeit zu studiren.

Nicht nur der Charakter aller dieser Muster, welche meistens für die Kirche bestimmt waren, sondern hauptsächlich sein eigenes ernsthaftes Temperament führte ihn vorzüglich zur Bearbeitung des ernsthaften und hohen Styls in der Musik. Bey dieser Art von Musik läßt sich mit einer mäßigen Anzahl von Kunstausdrücken oder Tonverbindungen nicht viel ausrichten. Er wurde bald gewahr, daß der damahls vorhandene musikalische Sprachschatz erst vermehrt werden müsse, ehe das ihm vorschwebende Kunst-Ideal erreicht werden könne. Er sah die Musik völlig als eine Sprache, und den Componisten als einen Dichter an, dem es, er dichte in welcher Sprache er wolle, nie an hinlänglichen Ausdrücken zur Darstellung seiner Gefühle fehlen dürfe. Da nun wirklich in seiner Jugend die Kunstausdrücke wenigstens für seinen musikalischen Dichtergeist noch nicht in

hinläng-

hinlänglicher Anzahl vorhanden, auch außerdem noch nicht geschmeidig genug waren, so suchte er beyden Mängeln zunächst durch eine Behandlung der Harmonie abzuhelfen, die, so sehr sie auch ihrer eigentlichen Natur und Bestimmung angemessen ist, doch ihm allein eigen war.

So lange die Sprache der Musik noch bloß melodische Ausdrücke, oder bloß nach einander folgende Tonverbindungen hat, ist sie noch arm zu nennen. Durch hinzugefügte Baßtöne, wodurch ihr Verhältniß zu den Tonarten und den darin liegenden Accorden etwas minder zweydeutig wird, gewinnt sie nicht so wohl an Reichthum als an Bestimmtheit. Eine auf solche Art begleitete Melodie, wenn auch nicht bloß Baßtöne, sondern durch Mittelstimmen sogar die vollen Accorde angegeben waren, wurde von unsern Vorfahren mit Recht noch immer Homophonie genannt. Ganz anders verhält sichs, wenn zwey Melodien so mit einander verwebt werden, daß sie gleichsam wie zwey verschiedene Personen gleichen Standes und gleicher Bildung sich mit einander unterreden. Dort war die Begleitung untergeordnet, mußte der erstern als vornehmern Stimme nur dienen. Hier ist kein solcher Unterschied, und diese Art von Vereinigung zweyer Melodien gibt Veranlassung zu neuen Tonverbindungen und dadurch zur Vermehrung des Reichthums an Kunstausdrücken. So wie mehrere Stimmen hinzu gefügt, und auf eine eben so freye ununtergeordnete Art mit einander verwebt werden, nimmt der Reichthum an Kunstausdrücken noch mehr zu, und wird endlich, wenn verschiedenes Zeitmaß und die unendliche Mannigfaltigkeit der Rhythmen hinzu kommt, unerschöpflich. Die Harmonie ist also nicht bloß als Begleitung einer einfachen Melodie, sondern als eigentliches Vermehrungsmittel unserer Kunstausdrücke, oder unsers musikalischen Sprachreichthums zu betrachten. Sie muß aber auch alsdann, wenn sie ein solches Vermehrungsmittel seyn soll, nicht in bloßer Begleitung, sondern in der Verwebung mehrerer wirklichen Melodien bestehen, deren jede das Wort bald oben, bald in der Mitte und bald unten führt und führen kann.

Aus einer solchen Verwebung mehrerer Melodien, die alle so sangbar sind, daß jede zu ihrer Zeit als Oberstimme erscheinen kann, und wirklich erscheint, besteht die Joh. Seb. Bachische Harmonie in allen Werken, die er ungefähr von dem Jahre 1720, oder von seinem 35sten lebensjahre an, bis an sein Ende verfertiget hat. Er

übertrifft hierin alle Componisten der Welt. *) Wenigstens habe ich bey keinem von allen, deren Werke mir bekannt geworden sind, je etwas ähnliches gefunden. In seinen vierstimmigen Werken kann man sogar bisweilen die Ober- und Unterstimme weglassen, und bloß an beyden Mittelstimmen eine noch immer deutliche und sangbare Musik zu hören bekommen.

Um aber eine solche Harmonie hervor zu bringen, in welcher die einzelnen Stimmen im höchsten Grade geschmeidig und biegsam gegen einander seyn müssen, wenn sie alle einen freyen, fließenden Gesang haben sollen, bediente sich Bach ganz besonderer Mittel, die in den damahligen musikalischen Lehrbüchern noch nicht gelehrt wurden, die ihn aber sein großes Genie lehrte. Sie lagen in der großen Freyheit, die er dem Gange seiner Stimmen gab. Er übertrat dadurch alle hergebrachte und zu seiner Zeit für heilig gehaltene Regeln dem Scheine nach, aber nicht in der That. Denn er erfüllte ihren Zweck, der in nichts anderm als in der Beförderung reiner Harmonie und Melodie, oder successiven und coexistirenden Wohlklangs bestehen kann, aufs vollkommenste, nur auf ungewöhnlichen Wegen. Ich muß mich über diesen Gegenstand etwas näher erklären.

So wie es bey einzelnen Intervallen sehr fühlbar ist, ob ihre Folge steigen oder fallen muß, so ist es auch bey ganzen Phrasen oder bey einzelnen Theilen derselben, wenn sie von einigem Umfange sind, sehr merklich, nach welchem Ziele sie in Absicht auf Modulation, oder ihrem innern Sinne nach, streben. Dieses Vorgefühl eines gewissen Ziels kann jede Stimme durch andere Intervalle erregen. Soll aber jede Stimme einen freyen und fließenden Gesang erhalten, so müssen zwischen den Tönen, die das erwähnte Ziel vorher fühlbar machen können oder sollen, und denjenigen, mit welchen die Phrase angefangen worden ist, noch andere liegen, die den eben so zwischen beyden Hauptpuncten liegenden Tönen der übrigen Stimmen oft sehr entgegen sind, aber doch mit ihnen zugleich angeschlagen werden können. Dieß ist ein sogenannter Durchgang der Töne von der ausgedehntesten Art. Sie gehen sämmtlich von einer Stelle aus, trennen sich unterwegs, treffen aber genau am Ziele wieder zusammen. Dieser Art von Durchgang hat sich noch Niemand freyer bedient als Bach, um dadurch allen seinen einzelnen Stimmen

*) S. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, S. 157.

einen völlig freyen und fließenden Gesang zu verschaffen. Wenn nun seine Werke dieser Art nicht völlig leicht vorgetragen werden, so entstehen bisweilen zwischen dem Anfange und Ende einer Phrase große Härten, und man wird anfänglich geneigt, ihn einer Uebertreibung zu beschuldigen. Aber er hat nichts übertrieben; denn wenn man erst so viel Kraft bekommt, sie ihrem wahren Charakter gemäß vorzutragen, so klingen sie nun desto schöner, und es werden sodann durch ihre zwar sonderbaren, aber doch natürlichen, Modulationen neue Gehörgänge in uns eröffnet, in die vorher noch nie ein Ton eingedrungen war.

Um jedoch auch im Einzelnen etwas von Bachs Art zu sagen, wie er die hergebrachten Regeln übertrat, bemerke ich, 1) daß er Octaven und Quinten machte, wenn sie wohl klangen, das heißt: wenn die Ursache ihres Verbots nicht mehr vorhanden war. Daß es Fälle giebt, in welchen sie wohl klingen, und daß sie nur dann vermieden werden müssen, wenn eine große Leerheit oder Nacktheit der Harmonie (oder, wenn es Jemand lieber so nennen will, ein Harmonien-Sprung) durch sie entsteht, weiß Jedermann. Aber Bachs Quinten und Octaven haben nie leer oder schlecht geklungen. Allein er machte auch hierin einen großen Unterschied. Unter gewissen Umständen konnte er sogar zwischen 2 Mittelstimmen nicht einmahl verdeckte Quinten und Octaven ertragen, die man doch sonst höchstens zwischen den beyden äußern Stimmen zu vermeiden sucht; unter andern Umständen setzte er sie aber so offenbar hin, daß sie jedem Anfänger in der Composition ein Aergerniß gaben, sich aber dennoch bald rechtfertigten. Sogar in den spätern Verbesserungen seiner frühern Arbeiten hat er Stellen, die nach dem ersten Entwurf ohne Tadel waren, bloß um des größern Wohlklangs willen so verändert, daß wirklich offenbare Octaven zum Vorschein kamen. Ein solcher Fall findet sich unter andern vorzüglich im ersten Theil seines wohltemp. Claviers, in der Fuge aus dem E dur, zwischen dem 5ten und 4ten vorletzten Takt. Ich bedaure es bis diese Stunde, daß ich bey Durchsicht der Abschrift, nach welcher die Hoffmeister- und Kühnelsche Ausgabe gestochen worden ist, so schwach gewesen bin, bloß um dieser dem Wohlklange übrigens beförderlichen Octave willen, die alte Leseart stehen zu lassen, die zwar regelrecht, aber steif, ist. In der neuern Leseart ist lauter leichter, ungezwungener Gesang in allen 3 Stimmen. Welches ist besser? . . .

2) Jeder zufällig erhöhete Ton, so wie auch das Semitonium Modi kann der Regel nach nicht verdoppelt werden, weil der erhöhete Ton seiner Natur nach aufwärts steigen muß. Ist er verdoppelt, so muß er doppelt aufsteigen, folglich Octaven machen. Bach verdoppelte wirklich sehr oft nicht nur zufällig erhöhete Töne der Scala, sondern auch die Semitonia Modi, und machte doch keine Octaven. Solche Fälle finden sich gerade in seinen allerschönsten Werken. — Nicht als Uebertretung, sondern mehr als Erweiterung einer Regel könnte angesehen werden, daß er

3) der Meynung war, und darnach arbeitete, daß auf einem liegenden Grundtone alles angeschlagen werden könne, was im ganzen Tonvorrath in allen drey Klanggeschlechten vorhanden sey. Diese Sache gehört sonst eigentlich unter die so genannten Orgelpuncte, die gewöhnlich nichts anders als verzögerte Schlüsse sind. Bach hat sie aber auch im Laufe seiner Stücke angewendet, wovon besonders die letzte Gique seiner so genannten englischen Suiten ein merkwürdiges Beyspiel ist. Anfänglich will diese Gique gar nicht klingen; sie wird aber nach und nach immer schöner, und das, was man bey noch unvollkommenem Vortrag für hart und rauh gehalten hat, fängt allmählich an, immer weicher, sanfter und angenehmer zu werden, bis man am Ende sich nicht satt daran hören und spielen kann.

Mit der eigenen Art von Harmonie, von welcher ich bisher geredet habe, hängt nun auch Bachs Modulation zusammen, die nicht minder von eigener Art ist. Der Begriff von Harmonie und Modulation läßt sich kaum trennen, so nahe sind beyde mit einander verwandt. Und doch sind sie verschieden. Unter Harmonie muß man nehmlich den Zusammenklang der verschiedenen Stimmen, unter Modulation aber den Fortgang derselben verstehen. Modulation kann also auch in einer einzigen Stimme statt finden; Harmonie aber nur in vielen. Ich will versuchen, mich deutlicher zu erklären.

Bey den meisten Componisten findet man, daß ihre Modulation, oder wenn man lieber will, ihre Harmonie langsam fortschreitet. Bey sehr stark besetzten Musiken an großen Plätzen, wie z. B. in Kirchen, wo der große Ton nur langsam verhallen kann, zeugt diese Einrichtung unstreitig von der Klugheit eines Componisten, der seinem Werke gern die möglichst vortheilhafte Ausnahme verschaffen will. Aber bey der Instrumental- oder Kammermusik, ist jene langsame Fortschreitung wohl kein Beweis von Klugheit,

sondern weit öfter ein Zeichen, daß es dem Componisten an gehörigem Reichthum der Gedanken gefehlt habe. Bach hat dieses alles gar wohl unterschieden. Seine sonst von Gedanken überströmende Fantasie wußte er in seinen großen Singwerken recht gut zurück zu halten; in seinen Instrumentalwerken war aber diese Zurückhaltung nicht nöthig. Da er noch überdem nie für den großen Haufen arbeitete, sondern stets sein Kunst-Ideal, ohne alle Rücksicht auf Beyfall oder etwas ihm ähnliches, verfolgte, so hatte er gar keinen Grund, warum er weniger hätte geben sollen, als er hatte, und geben konnte. Auch hat er dieß nie gethan. Daher ist in der Modulation seiner Instrumentalstücke jede Fortschreitung ein neuer Gedanke, ein beständig fortgehendes Leben und Weben im innern Kreise der gewählten und nächst verwandten Tonarten. Er behält von der Harmonie, welche er hat, das meiste bey, mischt aber bey jeder Fortschreitung etwas verwandtes hinzu, und geht auf diese Weise bis ans Ende eines Stücks so sachte, so weich und allmählich vorwärts, daß kein Sprung oder harter Uebergang zu fühlen, und doch kein Takt (ich möchte wohl sagen, kein Glied eines Taktes) dem andern ähnlich ist. Jeder Uebergang mußte bey ihm mit dem vorhergehenden Gedanken in Beziehung stehen, und eine nothwendige Folge desselben zu seyn scheinen. Jene plötzlichen Ausfälle, womit manche Componisten ihre Zuhörer frappiren wollen, kannte er nicht, oder verschmähte sie vielmehr. Selbst in seiner Chromatik sind die Fortschreitungen so sanft und weich, daß man ihre oft sehr weiten Entfernungen kaum gewahr wird; man glaubt, er habe sich nicht einen Schritt von seiner diatonischen Leiter entfernt. So wußte er alles aus dem ganzen Gebiete des Tonreichs zu vereinigen, was nur irgend mit einander in Beziehung gesetzt werden konnte.

VI.

Durch die Art, wie Joh. Seb. Bach die Harmonie und Modulation behandelte, mußte nun nothwendig auch seine Melodie eine eigene Gestalt annehmen. Bey der Vereinigung mehrerer zugleich mit einander fortlaufenden Melodien, welche sämmtlich singbar seyn sollen, kann keine einzelne so hervorstechend seyn, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf sich allein ziehen könnte. Dieses Hervorstechende müssen sie hier gleichsam

mit einander theilen, so daß bald die eine, bald die andere vorzüglich glänzen kann, deren Glanz aber dennoch von den neben ihnen herlaufenden, ebenfalls singenden Stimmen vermindert zu werden scheint, weil die Aufmerksamkeit des Zuhörers dadurch getheilt wird. Ich sage, vermindert zu werden scheint: denn im Grunde wird er nicht vermindert, sondern vielmehr erhöht, wenn der Zuhörer Uebung genug hat, das Ganze auf einmahl übersehen und fassen zu können. *)

Außerdem nöthigt eine solche Vereinigung mehrerer Stimmen den Componisten zu gewissen Wendungen in den einzelnen Melodien, zu welchen das homophonische Verfahren in der Composition nicht nöthigen kann. Eine einzelne Stimme braucht sich nirgends durchzudrängen; mehrere aber müssen sich in ihrer Vereinigung bisweilen gar künstlich und fein drehen, biegen und schmiegen. Diese Nothwendigkeit des Durchdrängens veranlaßt daher ungewöhnliche, fremdartige, ganz neue, noch nie gehörte Wendungen in den Melodien, so wie sie wohl wenigstens eine von den Ursachen ist, warum überhaupt Bachs Melodien mit den Melodien anderer Componisten so wenig Aehnlichkeit haben, und sich so auffallend von allen unterscheiden. Wenn diese Fremdartigkeit nicht ins Unnatürliche oder in Schwulst ausartet, sondern mit fließender, wahrer Singbarkeit verbunden bleibt, so ist sie für denjenigen, der sie hervor zu bringen weiß, ein Verdienst mehr, und eigentlich das, was man Originalität nennt, die den einzigen Nachtheil hat, daß sie nicht fürs große Publikum, sondern nur für sehr gebildete Kenner brauchbar ist.

Nicht alle Bachische Melodien sind indessen von dieser Art. Obgleich überall dieselbe Originalität der Gedanken herrscht, so sind doch die Melodien seiner so genannten freyen Compositionen so offen, klar und deutlich, daß sie zwar anders klingen als die Melodien anderer Componisten, aber dennoch auch von den ungeübtesten Zuhörern verstanden, und ihres inwohnenden Geistes wegen sogar gefühlt werden können. Die meisten

*) Viele halten dafür, die beste Melodie sey diejenige, welche sogleich von Jedermann gefaßt und nachgesungen werden könne. Als Grundsatz kann diese Meynung gewiß nicht gelten. Denn sonst müßten die Volksmelodien, die häufig von Süden bis Norden von allen Menschenclassen bis zu Knechten und Mägden herunter gesungen werden, die schönsten und besten Melodien seyn. Ich würde den Satz umkehren, und sagen: diejenige Melodie, die von Jedermann sogleich nachgesungen werden kann, ist von der gemeinsten Art. So könnte er vielleicht eher als Grundsatz gelten.

Präludien aus seinem wohltemperirten Clavier, so wie die meisten Stücke aus seinen größern und kleinern Suiten sind von dieser Art.

So wie seine Melodie im Ganzen ein solches Gepräge von Originalität hat, so haben es auch seine so genannten Passagen im Einzelnen; sie sind so neu, so ungewöhnlich und dabey so glänzend und überraschend, wie man sie bey keinem andern Componisten antrifft. In allen seinen Claviercompositionen finden sich Beyspiele hiervon; in den großen Variationen, in dem ersten Theil der Clavierübung, in den englischen Suiten und in der chromatischen Fantasie aber die auffallendsten. Es kommt hierbey wiederum auf den Reichthum der Gedanken an. Da alle Passagen nichts als zergliederte Accorde sind, so müssen sie nothwendig desto reicher und fremdartiger an Inhalt werden, je reicher und fremdartiger die ihnen zum Grunde liegenden Accorde sind.

Wie weit Bachs Nachdenken und Scharfsinn in der Behandlung der Melodie und Harmonie ging, wie sehr er geneigt war, alle Möglichkeiten in beyden zu erschöpfen, beweiset auch sein Versuch, eine einzige Melodie so einzurichten, daß keine zweyte singbare Stimme dagegen gesetzt werden konnte. Man machte sich in jener Zeit zur Regel, daß jede Vereinigung von Stimmen ein Ganzes machen, und die zur vollständigen Angabe des Inhalts nothwendigen Töne so erschöpfen müsse, daß nirgends ein Mangel fühlbar sey, wodurch die Beyfügung noch einer Stimme etwa möglich werden könnte. Man hatte diese Regel bis auf Bachs Zeit bloß auf den 2 — 3 und 4stimmigen Satz, und zwar überall noch sehr mangelhaft angewendet. Er that dieser Regel nicht nur im 2 — 3 und 4stimmigen Satz volle Genüge, sondern versuchte auch, sie auf den einstimmigen Satz auszudehnen. Diesem Versuch haben wir 6 Soli für die Violine und 6 andere für das Violoncell zu verdanken, die ohne alle Begleitung sind, und durchaus keine zweyte singbare Stimme zulassen. Durch besondere Wendungen der Melodie hat er die zur Vollständigkeit der Modulation erforderlichen Töne so in einer einzigen Stimme vereinigt, daß eine zweyte weder nöthig noch möglich ist.

Nicht Eigenschaft, sondern vielmehr eine Folge ihrer Eigenschaften ist es, daß die Bachische Melodie nie veraltet. Sie bleibt ewig schön und ewig jung, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist. Alles, was Bach seinen frühern Arbeiten vom damahls herrschenden Zeitgeschmack beygemischt hat, ist nun veraltet; wo er, wie in seinen spätern

Werken, die Melodien aus der innern Quelle der Kunst selbst, ohne Rücksicht auf Modeformen, entwickelt hat, ist alles noch so frisch und neu, als ob es erst seit gestern ins Leben gekommen wäre. Man wird wenig Compositionen von gleichem Alter finden, von welchen etwas ähnliches gesagt werden könnte. Selbst die Werke so Geistvoller Componisten, wie z. B. Reinhard Kaiser und Händel waren, sind früher veraltet, als man hätte glauben sollen, und als ihre Urheber wohl selbst geglaubt haben. Als Componisten fürs große Publicum waren sie genöthigt, dem herrschenden Zeitgeschmack nachzugeben, und Werke dieses Geschmacks können nicht länger dauern, als der Zeitgeschmack selbst. Nichts ist aber wandelbarer und veränderlicher, als jede Art des Zeitgeschmacks, so wie überhaupt alles, was Mode heißt. Bey Händel ist jedoch merkwürdig, daß seine Singfugen noch nicht veraltet sind, da hingegen von seinen Arien nur wenige noch anzuhören seyn möchten.

Die besondere Beschaffenheit der Bachischen Harmonie und Melodie war auch noch mit einem sehr ausgedehnten und in sich mannigfaltigen Gebrauch des Rhythmus verbunden. Bisher war nur vom innern oder logischen Verhältniß der harmonischen und melodischen Gedanken die Rede; diese Gedanken erfordern aber auch ein äußeres oder ein rhythmisches Verhältniß, wodurch ihre an sich schon große Mannigfaltigkeit nicht nur noch mannigfaltiger, sondern auch Charaktervoller wird. Zur zweckmäßigen und leichten Handhabung der mannigfaltigen Rhythmen zu gelangen, hatten die Componisten in Bachs Zeitalter eine vortreffliche Gelegenheit durch die so genannten Suiten, welche damahls statt unserer Sonaten üblich waren. In solchen Suiten kamen zwischen den Präludien und Schluß-Giquen viele Französische Charakterstücke und Tanzmelodien vor, bey welchen es vornehmlich auf den Rhythmus ankam. Die Componisten mußten also von einer großen Menge Takt-Arten, Tonfüßen und Rhythmen, (die jetzt großentheils ganz unbekannt geworden sind) Gebrauch machen, und sehr gewandt darin werden, wenn sie jeder Tanzmelodie ihren bestimmten Charakter und Rhythmus geben wollten. Auch diesen Zweig der Kunst hat Bach viel weiter getrieben als irgend einer seiner Vorgänger oder Zeitgenossen. Keine Art von Zeitverhältniß ließ er unversucht und unbenutzt, um den Charakter seiner Stücke dadurch so verschieden als möglich zu modificiren. Er bekam zuletzt eine solche Gewandtheit darin, daß er im Stande war, sogar seinen Fugen bey allem

allem künstlichen Gewebe ihrer einzelnen Stimmen ein so auffallendes, charaktervolles, vom Anfange bis ans Ende ununterbrochenes und leichtes rhythmisches Verhältniß zu geben, als wenn sie nur Menuetten wären.

Ueberhaupt liegt eben die erstaunliche Kunst Bachs in dieser überall gleich leichten Anwendung der bisher erwähnten Kunstmittel. Die Kunstform, welche er wählte, mochte zu den leichtesten oder zu den schwersten gehören, seine Behandlung derselben war immer gleich leicht, gleich glücklich. Nirgends findet man eine Spur, daß ihm etwas schwer geworden sey. Er erreichte stets das Ziel, nach welchem er strebte. Alles ist vollendet, vollkommen in sich; kein Ton kann vom Kenner anders gewünscht werden, als er gesetzt ist. Ich will das, was bisher gesagt worden ist, auf einige einzelne Kunstformen anwenden.

C. Ph. Emanuel sagt in der Vorrede zu den von ihm herausgegebenen vierstimmigen Choralgesängen seines Vaters, die Welt sey gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke von ihm zu sehen. Dieses Lob wurde zwar von einigen Recensenten für übertrieben gehalten; es ist aber wirklich nicht übertrieben, wenn man es bloß auf diejenigen seiner Werke anwendet, die er von der oben angegebenen Periode an, das heißt in den Jahren seiner Reife gemacht hat. In mancher Gattung haben indessen andere Componisten ebenfalls Meisterstücke gemacht, die den seinigen in eben der Gattung mit Ehren an die Seite gesetzt werden können. So hat man z. B. Allemanden, Couranten ꝛc. von Händel und noch einigen wenigen andern, die nicht minder schön, obgleich minder reich sind, als Bachische. Aber in der Fuge und in allen mit ihr verwandten Arten des Contrapuncts und Canons steht er ganz allein, und so allein, daß weit und breit um ihn herum alles gleichsam leer und wüste ist. Nie ist eine Fuge von irgend einem Componisten gemacht worden, die einer der seinigen an die Seite gesetzt werden könnte. Wer die Bachischen Fugen nicht kennt, wird sich nicht einmahl einen Begriff machen können, was eine wahre Fuge ist und seyn soll. In Fugen gewöhnlicher Art herrscht nichts als ein gewisser sehr unbedeutender Kunst-Schlendrian. Man nimmt ein Thema, giebt ihm einen Gefährten, versetzt beyde nach und nach in verwandte Tonarten, und läßt sie sodann von den übrigen Stimmen in allen diesen Versetzungen mit einer Art von Generalbaßgriffen begleiten. Dieß giebt eine Fuge; aber was für eine? Es ist sehr begreiflich,

daß Jemand, der nur solche Fugen kennen lernt, eben keinen hohen Begriff von der ganzen Gattung bekommen kann. Wie viel Kunst gehört denn dazu, eines solchen Schlendrians mächtig zu werden?

Ganz anderer Art ist die Bachische Fuge. In ihr sind alle Forderungen erfüllt, die man sonst nur an freyere Compositionsgattungen zu machen wagt. Ein charaktervolles Thema; ununterbrochen bloß aus demselben hergeleiteter, eben so charaktervoller Gesang vom Anfange bis ans Ende; nicht bloß Begleitung in den übrigen Stimmen, sondern in jeder ein selbstständiger mit den andern einverstandener Gesang, wiederum vom Anfange bis ans Ende; Freyheit, Leichtigkeit und Fluß im Fortgang des Ganzen; unerschöpflicher Reichthum an Modulation, mit untadelhafter Reinheit verbunden; Entfernung jeder willkührlichen, nicht zum Ganzen nothwendig gehörigen Note; Einheit und Mannigfaltigkeit im Styl, im Rhythmus und in den Tonfüßen; und endlich ein über alles verbreitetes Leben, wobey es dem Spieler oder Hörer bisweilen vorkommt, als wenn alle Töne in Geister verwandelt wären, dieß sind die Eigenschaften der Bachischen Fuge, Eigenschaften, die bey jedem Kenner, welcher weiß, was für ein Maaß von Geisteskraft zur Hervorbringung solcher Werke erforderlich ist, Bewunderung und Staunen erregen müssen. Sollte auch ein solches Kunstwerk, in welchem sich alles vereinigt, was in andern Compositionsgattungen, ihren veränderten Bestimmungen nach, vereinzelt wird, nicht vorzügliche Bewunderung verdienen? Ich muß noch mehr sagen. Alle Bachische Fugen aus den Jahren seiner vollendeten Bildung haben die genannten Eigenschaften mit einander gemein, alle sind mit gleich großen Vorzügen ausgestattet, aber jede auf eine andere Art. Jede hat ihren eigenen, genau bestimmten Charakter, so wie ihre eigenen davon abhängenden Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine, und kann auch nur eine vortragen, anstatt daß man Folianten voll Fugen vieler andern Componisten aus Bachs Zeitalter kennt und vortragen kann, sobald die Wendungen einer einzigen begriffen und der Hand geläufig geworden sind.

Zu solchen Eigenschaften und Vorzügen führen die contrapunctischen Künste, wenn sie recht, das heißt: wenn sie so gebraucht worden, wie sie Bach gebraucht hat. Durch sie lernte er aus einem gegebenen Satz eine ganze Folge gleichartiger und doch verschiedener

BIBL. UNIVERS. LIPS.

Melodien in allen Arten des Geschmacks und in allen Figuren entwickeln; durch sie lernte er nicht bloß gut anfangen, sondern auch gut ausführen und vollenden; durch sie wurde er der Harmonie und ihrer unendlichen Versetzungen so mächtig, daß er ganze Stücke von Note zu Note in allen Stimmen umkehren konnte, ohne dem fließenden Gesang oder dem reinen Satz den mindesten Abbruch zu thun; durch sie lernte er die künstlichsten Canones in allen Intervallen und in allen Arten der Bewegung so leicht und fließend machen, daß nichts von der dabey angewendeten Kunst merkbar wird, daß sie vielmehr völlig wie freyere Tonstücke klingen; durch sie ist er endlich in den Stand gesetzt worden, der Nachwelt eine große Anzahl von Kunstwerken der verschiedensten Art zu hinterlassen, die sämmtlich Muster der Kunst sind, und bleiben werden, so lange die Kunst selbst nicht untergehen wird. *)

Das bisher Gesagte betrifft hauptsächlich Bachs Clavier- und Orgelcompositionen. Da sich aber die Kunst ihrer Anwendung nach in zwey Hauptzweige theilt, nehmlich in Instrumental- und Vocal-Musik, und Bach beyde bearbeitet hat, so wird man vielleicht gern auch noch einige Worte über seine Singcomposition lesen.

In Weimar fand er die erste Veranlassung, sich mit der Composition für den Gesang zu beschäftigen, als er zum Concertmeister ernannt wurde, und als solcher die Kirchenmusik in der dasigen Hofkirche zu besorgen bekam. Der Styl, dessen er sich in seinen Kirchenmusiken bediente, war wie der Styl seiner Orgelsachen, andächtig, feyerlich und völlig so, wie der Kirchenstyl seyn muß. Dabey hatte er den sehr richtigen Grundsatz, sich nicht auf den Ausdruck einzelner Worte, wodurch bloße Spielereyen entstehen, sondern nur auf den Ausdruck des ganzen Inhalts einzulassen. Seine Chöre sind durchge-

*) Es gibt Personen, die der Meynung sind, Bach habe nur die Harmonie vervollkommnet. Wenn man aber den richtigen Begriff von Harmonie hat, nach welchem sie ein Erweiterungs- oder Vermehrungsmittel der Kunstausdrücke ist, so kann sie nie ohne Melodie gedacht werden. Wenn sie nun gar so wie die Bachische eine vervielfältigte Melodie ist, so sehe ich nicht ein, wie man obiger Meynung seyn kann. Nach meinen Begriffen könnte man weit eher sagen, dieser oder jener habe nur die Melodie vervollkommnet, weil sogar schöne Melodie ohne Harmonie, aber keine schöne und wahre Harmonie ohne Melodie bestehen kann. Wer demnach die Harmonie vervollkommnet hat, hat das Ganze vervollkommnet, der Melodist aber nur einen Theil des Ganzen.

hends voll Pracht und Feyerlichkeit. Sehr häufig wählte er eine Choralmelodie dazu, und ließ nach Motetten-Art die übrigen Stimmen um sie herum fugiren. Derselbe Reichthum der Harmonie, den man in seinen übrigen Werken findet, herrscht auch hier, nur den Singstimmen und der gewählten Instrumental-Begleitung angemessen. Seine Recitative sind gut declamirt und mit reichen Bässen versehen. Bey seinen Arien, unter welchen sich viele von der feinsten und ausdrucksvollesten Melodie finden, scheint er sich oft eingeschränkt und nach den Kräften seiner Sänger und Spieler gerichtet zu haben, die aber dessen ungeachtet ewige Klagen über die Schwierigkeiten derselben zu führen hatten. Wäre er so glücklich gewesen, lauter gute Ausführer seiner Kirchenarbeiten zu haben, so würden sie gewiß Eindrücke ihrer Vortrefflichkeit hinterlassen haben, und so wie seine andern Werke noch jetzt bewundert und genutzt werden. Der unerschöpfliche Schatz von Kunst, welcher in ihnen liegt, wäre einer längern Aufbewahrung gewiß werth gewesen.

Unter sehr vielen Gelegenheits-Musiken, die er in Leipzig verfertigt hat, gedenke ich nur zweyer Trauer-Cantaten, deren eine bey der Begräbniß-Feyer seines geliebten Fürsten Leopold zu Cöthen, die andere aber bey der Trauerrede auf den Tod der Königin von Pohlen und Churfürstin zu Sachsen, Christiane Eberhardine in der Paulinerkirche zu Leipzig aufgeführt wurde. Die erste enthält Doppelchöre von ungemeiner Pracht und vom rührendsten Ausdruck; die zweyte hat zwar nur einfache Chöre, aber so anziehende, daß wer einmahl angefangen hat, einen durchzuspielen, nicht davon kommen wird, ohne ihn geendigt zu haben. Sie ist im October 1727 componirt.

Außer den bisher angezeigten Werken für den Gesang hat Bach auch sehr viele Motetten, hauptsächlich für das Chor der Leipziger Thomas-Schule gemacht. Dieses Chor hat stets gegen 50, auch wohl bisweilen mehrere Sänger enthalten, für deren musikalische Bildung Bach väterlich sorgte, und ihnen durch ein- zwey- und mehrchörige Motetten so viel Uebung verschaffte, daß sie wenigstens sichere Treffer und reinliche Chorsänger werden konnten. Unter den zu diesem Zwecke bestimmten 2chörigen Motetten finden sich mehrere, die an Pracht, an Reichthum der Harmonie und Melodie, und an Leben und Geist alles übertreffen, was man von dieser Art hören kann. Sie sind aber, wie alle Bachische, oder vielmehr wie alle reiche, große Kunstwerke, schwer auszuführen, und müssen noch überdieß stark besetzt seyn, wenn sie ihre volle Wirkung thun sollen.

Dieß ist das Wichtigste von Bachs Werken für den Gesang. Für die kleinere, der geselligen Unterhaltung gewidmete Kunst hat er nichts, wenigstens gewiß nicht viel gethan, ein so geselliger und freundlicher Mann er auch sonst war. So soll er z. B. nie ein Lied gemacht haben. Dazu bedurfte es aber auch seiner nicht. Diese kleinen lieblichen Kunstblümchen werden deswegen doch nie ausgehen; die Natur treibt sie allenfalls auch ohne besondere Pflege von selbst hervor.

VII.

Es giebt manche gute Componisten und geschickte Virtuosen für alle Instrumente, welche nicht im Stande sind, das, was sie wissen oder können, andere zu lehren. Sie haben mit der Uebung, durch welche ihre natürlichen Anlagen entwickelt wurden, entweder nicht hinlängliche Aufmerksamkeit verbunden, oder sie sind durch guten Unterricht auf dem geradesten Wege zu einem gewissen Ziel geführt worden, und haben das Nachdenken über die Ursachen, warum etwas so und nicht anders gemacht werden müsse, ihren Lehrern überlassen. Wenn solche Künstler wirklich gut unterrichtet sind, so kann ihre Ausübung für Anfänger lehrreich werden, aber unterrichten können sie eigentlich nicht. Der mühsame Weg des Selbstunterrichts, auf welchem sich der Lehrling tausendmahl verirrt, ehe er das Ziel entdeckt oder erreicht, ist vielleicht der einzige, der einen vollkommen guten Lehrer hervor bringen kann. Die öftern fruchtlosen Versuche und Verirrungen machen nach und nach mit dem ganzen Kunstgebieth bekannt, und jedes Hinderniß des Fortkommens wird entdeckt und vermeiden gelernt. Freylich ist dieser Weg der längere; wer aber Kraft in sich hat, wird ihn dennoch vollenden, und zum Lohn seiner Anstrengungen sein Ziel auf einem desto anmuthigern Weg finden lernen. Alle diejenigen, welche je eine eigene Schule in der Musik gestiftet haben, sind auf solchen beschwerlichen Wegen dazu gelangt. Der von ihnen entdeckte neue, anmuthigere Weg war das, was ihre Schule von andern Schulen unterschied.

Eben so ist es mit der Bachischen Schule beschaffen. Ihr Urheber irrte lange umher, mußte erst ein Alter von mehr als 30 Jahren erreichen, und durch stete Anstrengungen an Kräften immer mehr wachsen, ehe er alle Schwierigkeiten und Hindernisse

überwinden lernte. Dafür hat er aber auch am Ende den schönsten und reizendsten Weg entdeckt, welchen es vielleicht im ganzen Kunstgebiethe giebt.

Nur derjenige, welcher viel weiß, kann viel lehren. Nur derjenige, welcher Gefahren kennen gelernt, selbst ausgestanden und überwunden hat, kann sie gehörig bemerklich machen, und seine Nachfolger mit Erfolg belehren, wie ihnen ausgewichen werden müsse. Beydes vereinigte sich bey Bach. Sein Unterricht wurde dadurch der lehrreichste, zweckmäßigste und sicherste, den es je gegeben hat, und alle seine Schüler traten, wenigstens in irgend einem Zweig der Kunst in die Fußtapfen ihres großen Meisters, ob gleich keiner ihn erreichte und noch viel weniger übertraf.

Ich will zuerst etwas über seinen Unterricht im Spielen sagen. Das erste, was er hierbey that, war, seine Schüler die ihm eigene Art des Anschlags, von welcher schon geredet worden ist, zu lehren. Zu diesem Behuf mußten sie mehrere Monathe hindurch nichts als einzelne Sätze für alle Finger beyder Hände, mit steter Rücksicht auf diesen deutlichen und saubern Anschlag, üben. Unter einigen Monathen konnte keiner von diesen Uebungen loskommen, und seiner Ueberzeugung nach hätten sie wenigstens 6 bis 12 Monathe lang fortgesetzt werden müssen. Fand sich aber, daß irgend einem derselben nach einigen Monathen die Geduld ausgehen wollte, so war er so gefällig, kleine zusammenhängende Stücke vorzuschreiben, worin jene Uebungssätze in Verbindung gebracht waren. Von dieser Art sind die 6 kleinen Präludien für Anfänger, und noch mehr die 15 zweystimmigen Inventionen. Beyde schrieb er in den Stunden des Unterrichts selbst nieder, und nahm dabey bloß auf das gegenwärtige Bedürfniß des Schülers Rücksicht. In der Folge hat er sie aber in schöne, ausdrucksvolle kleine Kunstwerke umgeschaffen. Mit dieser Fingerübung entweder in einzelnen Sätzen oder in den dazu eingerichteten kleinen Stücken, war die Uebung aller Manieren in beyden Händen verbunden.

Hierauf führte er seine Schüler sogleich an seine eigenen größern Arbeiten, an welchen sie, wie er recht gut wußte, ihre Kräfte am besten üben konnten. Um ihnen die Schwierigkeiten zu erleichtern, bediente er sich eines vortrefflichen Mittels, nehmlich: er spielte ihnen das Stück, welches sie einüben sollten, selbst erst im Zusammenhange vor, und sagte dann: So muß es klingen. Man kann sich kaum vorstellen, mit wie vielen Vortheilen diese Methode verbunden ist. Wenn durch das Vergnügen, ein solches Stück

in seinem wahren Charakter zusammenhängend vortragen zu hören, auch nur der Eifer und die Lust des Schülers angefeuert würde, so wäre der Nutzen schon groß genug. Allein dadurch, daß der Schüler nun auch auf einmahl einen Begriff bekommt, wie das Stück eigentlich klingen muß, und welchen Grad von Vollkommenheit er zu erstreben hat, wird der Nutzen noch ungleich größer. Denn so wohl das eine als das andere kann der Schüler ohne ein solches Erleichterungsmittel nur nach und nach, so wie er die mechanischen Schwierigkeiten allmählig überwindet, und vielleicht doch nur sehr unvollkommen kennen und fühlen lernen. Ueberdieß ist nun der Verstand mit in das Spiel gezogen worden, unter dessen Leitung die Finger weit besser gehorchen, als sie ohne dieselbe vermögen würden. Kurz, dem Schüler schwebt nun ein Ideal vor, welches den Fingern die im gegebenen Stücke liegenden Schwierigkeiten erleichtert, und mancher junge Clavierspieler, der kaum nach Jahren einen Sinn in ein solches Stück zu bringen weiß, würde es vielleicht in einem Monath recht gut gelernt haben, wenn es ihm nur ein einziges Mahl im gehörigen Zusammenhange und in gehöriger Vollkommenheit vorgespielt worden wäre.

So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie es auch in der Composition. Den Anfang machte er nicht mit trockenen, zu nichts führenden Contrapuncten, wie es zu seiner Zeit von andern Musiklehrern geschah; noch weniger hielt er seine Schüler mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf, die nach seiner Meynung nicht für den Componisten, sondern für den bloßen Theoretiker und Instrumentenmacher gehörten. Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß, und drang dabey sehr auf das Aussetzen der Stimmen, weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle. Bey diesen Uebungen setzte er selbst anfänglich die Bässe, und ließ von den Schülern nur den Alt und Tenor dazu erfinden. Nach und nach ließ er sie auch die Bässe machen. Ueberall sah er nicht nur auf die höchste Reinigkeit der Harmonie an sich, sondern auch auf natürlichen Zusammenhang und fließenden Gesang aller einzelnen Stimmen. Was für Muster er selbst in dieser Art geliefert hat, weiß jeder Kenner; seine Mittelstimmen sind oft so sangbar, daß sie als Oberstimmen gebraucht werden könnten. Nach solchen Vorzügen mußten auch seine Schüler in diesen Uebungen streben, und ehe sie nicht einen hohen Grad von Vollkommenheit hierin erreicht hatten, hielt er es nicht für rathsam,

sie eigene Erfindungen versuchen zu lassen. Ihr Gefühl für Reinigkeit, Ordnung und Zusammenhang in den Stimmen mußte erst an andern Erfindungen geschärft und gleichsam zu einer Gewohnheit werden, ehe er ihnen zutrauete, dieselben Eigenschaften ihren eigenen Erfindungen geben zu können.

Ueberdieß setzte er bey allen seinen Compositionsschülern die Fähigkeit, musikalisch denken zu können, voraus. Wer diese nicht hatte, erhielt von ihm den aufrichtigen Rath, mit der Composition sich nicht zu beschäftigen. Daher fing er auch so wohl mit seinen Söhnen als andern Schülern das Compositions-Studium nicht eher an, bis er Versuche von ihnen gesehen hatte, worin er diese Fähigkeit, oder das, was man musikalisches Genie nennt, zu bemerken glaubte. Wenn sodann die schon erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von den Fugen vor, und machte mit zweystimmigen den Anfang u. s. w. In allen diesen und andern Compositionsübungen hielt er seine Schüler strenge an, 1) ohne Clavier, aus freyem Geiste zu componiren. Diejenigen, welche es anders machen wollten, schalt er Clavier-Ritter. 2) Ein stetes Augenmerk so wohl auf den Zusammenhang jeder einzelnen Stimme für und in sich, als auf ihr Verhältniß gegen die mit ihr verbundenen und zugleich fortlaufenden Stimmen zu haben. Keine, auch nicht eine Mittelstimme durfte abbrechen, ehe das, was sie zu sagen hatte, vollständig gesagt war. Jeder Ton mußte seine Beziehung auf einen vorhergehenden haben; erschien einer, dem nicht anzusehen war, woher er kam, oder wohin er wollte, so wurde er als ein Verdächtiger ohne Anstand verwiesen. Dieser hohe Grad von Genauigkeit in der Behandlung jeder einzelnen Stimme ist es eben, was die Bachische Harmonie zu einer vielfachen Melodie macht. Das unordentliche Untereinanderwerfen der Stimmen, so daß ein Ton, welcher in den Tenor gehört, nun in den Alt geworfen wird, und umgekehrt; ferner das unzeitige Einfallen mehrerer Töne bey einzelnen Harmonien, die, wie vom Himmel gefallen, die angenommene Anzahl der Stimmen auf einer einzelnen Stelle plötzlich vermehren, auf der folgenden Stelle aber wieder verschwinden, und auf keine Weise zum Ganzen gehören, kurz das, was Seb. Bach mit dem Worte Mantschen (sudeln, Töne und Stimmen unordentlich unter einander mengen) bezeichnet haben soll, findet sich weder bey ihm selbst, noch bey irgend einem seiner Schüler. Er sah seine Stimmen gleichsam als Personen an, die sich wie

eine

eine geschlossene Gesellschaft mit einander unterredeten. Waren ihrer drey, so konnte jede derselben bisweilen schweigen und den andern so lange zuhören, bis sie selbst wiederum etwas Zweckmäßiges zu sagen hatte. Kamen aber auf Ein Mahl mitten in der besten Unterredung ein Paar unberufene und unbescheidene fremde Töne in ihre Mitte gestürzt, und wollten ein Wort, vielleicht gar nur eine Sylbe eines Worts ohne Verstand und Beruf mit einsprechen, so hielt dieß Bach für eine große Unordnung, und bedeutete seine Schüler, daß sie nie zu gestatten sey.

Bey aller Strenge dieser Art, gestattete er dennoch auf einer andern Seite seinen Schülern große Freyheiten. Sie durften im Gebrauch der Intervallen, in den Wendungen der Melodie und Harmonie alles wagen, was sie wollten und konnten, nur mußte nichts vorkommen, was dem musikalischen Wohlklang, oder der völlig richtigen, unzweydeutigen Darstellung des innern Sinnes, um deswillen alle Reinigkeit der Harmonie gesucht wird, nachtheilig seyn konnte. So wie er selbst hierin alle Möglichkeiten versucht hat, so sah er es auch gerne, wenn seine Schüler es thaten. Andere Compositionslehrer vor ihm, wie z. B. Berardi, Bononcini und Fux gestatteten nicht so viele Freyheiten. Sie waren bange, daß ihre Schüler dadurch in Gefahren verwickelt werden möchten, veranlaßten aber dadurch offenbar, daß sie auch nie Gefahren überwinden lernten. Die Lehrart Bachs ist daher gewiß zweckmäßiger und führt weiter. Auch schränkt er sich überhaupt nicht so wie seine Vorgänger bloß auf den reinen Satz an sich ein, sondern nimmt überall Rücksicht auf die noch übrigen Erfordernisse einer wirklich guten Composition, nehmlich auf Einheit des Charakters durch ein ganzes Stück, auf Verschiedenheit des Styls, auf den Rhythmus, auf Melodie ꝛc. Wer die Bachische Lehrmethode in der Composition nach ihrem Umfange kennen lernen will, findet sie in Kirnbergers Kunst des reinen Satzes hinlänglich erläutert.

Endlich durften seine Schüler, so lange sie unter seiner musikalischen Aufsicht standen, außer seinen eigenen Compositionen nichts als classische Kunstwerke studiren und kennen lernen. Der Verstand, durch welchen das wahre Gute erst erkannt wird, entwickelt sich später als das Gefühl, nicht zu gedenken, daß auch selbst dieser durch häufige Beschäftigung mit unechter Kunst irre gemacht und verwöhnt werden kann. Gewöhnung an das Gute ist daher die beste Lehrart für die Jugend. Die Begriffe davon folgen mit

der Zeit nach, und können dann die Anhänglichkeit an lauter echte Kunstwerke immer mehr befestigen.

Alle seine Schüler sind bey dieser so vortrefflichen Lehrart ausgezeichnete Künstler geworden, obgleich einer mehr als der andere, je nachdem einer entweder früher in seine Schule kam, oder in der Folge Aufmunterung und Veranlassung zur fernern Ausbildung und Anwendung des von ihm erhaltenen Unterrichts fand. Seine beyden ältesten Söhne, Wilh. Friedemann und C. Ph. Emanuel, sind indessen doch die ausgezeichnetsten unter ihnen geworden, gewiß nicht, weil er ihnen bessern Unterricht als seinen übrigen Schülern ertheilt hat, sondern weil sie schon von ihrer ersten Jugend an Gelegenheit hatten, im väterlichen Hause nichts als gute Musik zu hören. Sie wurden also schon frühe, selbst ehe sie noch Unterricht erhielten, an das Vorzüglichste der Kunst gewöhnt, anstatt daß die übrigen, ehe sie seines Unterrichts theilhaft werden konnten, entweder noch nichts Gutes gehört hatten, oder durch gemeine Compositionen schon verwöhnt waren. Man kann übrigens die Güte der Schule daran erkennen, daß, ungeachtet solcher Nachtheile, auch selbst diese Bachischen Schüler dennoch sämmtlich einen hohen Kunstsinn erhalten und sich auf eine oder die andere Art ausgezeichnet haben. *)

Sein ältester Schüler war Joh. Caspar Vogler, der seines Unterrichts schon in Arnstadt und Weimar genoß, und, selbst nach des Lehrers Zeugniß, ein sehr starker Orgelspieler geworden ist. Er wurde anfänglich Organist in Weimar, zuletzt aber mit Beybehaltung seiner Organisten-Stelle Burgermeister daselbst. Einige Choralvorspiele für 2 Claviere und Pedal von ihm, sind im Jahr 1737 in Kupfer gestochen worden.

Die übrigen merkwürdig gewordenen Bachischen Schüler waren:

1) Homilius in Dresden, nicht nur ein vortrefflicher Organist, sondern auch ein vorzüglicher Componist für die Kirche.

---

*) Es ist hier bloß die Rede von solchen Schülern, welche die Kunst zu ihrer Hauptbeschäftigung gemacht haben. Außer diesen hat Bach noch gar viele andere Schüler gehabt. Jeder in seiner Nähe lebende Dilettant wollte sich wenigstens rühmen können, den Unterricht eines so großen und berühmten Mannes genossen zu haben. Viele gaben sich auch für dessen Schüler aus, ohne es je gewesen zu seyn.

2) Transchel in Dresden. Er war ein feiner Clavierspieler und ein guter Musiklehrer. Man hat 6 Polonoisen fürs Clavier von ihm in Manuscript, die außer den Wilh. Friedemannischen vielleicht alle Polonoisen in der Welt übertreffen.

3) Goldberg aus Königsberg. Er war ein sehr starker Clavierspieler, aber ohne besondere Anlage zur Composition.

4) Krebs, Organist zu Altenburg. Er war nicht nur ein sehr guter Orgelspieler, sondern auch ein fruchtbarer Componist für Orgel, Clavier und Kirchenmusik. Er hatte Gelegenheit, Bachs Unterricht 9 Jahre lang zu genießen. Zur Bezeichnung seiner Vortrefflichkeit sagten zu seiner Zeit die witzigen Kunstliebhaber: es sey in einem Bach nur ein Krebs gefangen worden.

5) Altnikol, Organist zu Naumburg und Schwiegersohn seines Lehrers. Er soll ein starker Orgelspieler und Componist gewesen seyn.

6) Agricola, Preussischer Hof-Componist. Er ist weniger durch Compositionen als durch seine Kenntnisse in der Theorie der Musik bekannt. Tosi's Anweisung zum Singen hat er aus dem Italiänischen ins Deutsche übersetzt und mit sehr lehrreichen Anmerkungen begleitet.

7) Müthel in Riga. Er war ein starker Clavierspieler und Componist für sein Instrument. Sein gedrucktes Duett für 2 Claviere, so wie seine früher herausgekommenen Sonaten, können dieß beweisen.

8) Kirnberger, Hof-Musikus der Prinzessin Amalia von Preussen zu Berlin. Er war einer der merkwürdigsten unter Bachs Schülern, voll des nützlichsten Kunsteifers und wahren hohen Kunstsinnes. Außer der Entwickelung der Bachischen Lehrart in der Composition, hat ihm die musikalische Welt auch das erste und einzige haltbare System der Harmonie zu danken, welches er aus seines Lehrers praktischen Werken abstrahirt hat. Das eine that er in seiner Kunst des reinen Satzes, und das andere in den wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie. Außerdem ist er der Kunst noch durch andere Schriften und Compositionen, so wie auch durch Lehren, nützlich geworden. Amalia selbst war seine Schülerin.

9) Kittel, Organist in Erfurt. Er ist ein sehr gründlicher (obgleich nicht sehr fertiger) Orgelspieler. Als Componist hat er sich durch mehrere Orgeltrios ausgezeichnet,

die so vortrefflich sind, daß sich selbst sein Meister ihrer nicht geschämt haben würde. Er ist der einzige noch lebende Bachische Schüler.

10) Voigt in Anspach und ein Organist Schubert sind mir von C. Ph. Emanuel noch als Schüler seines Vaters genannt worden. Von beyden wußte er aber nichts näheres zu sagen, als daß sie erst ins väterliche Haus gekommen sind, nachdem er es schon verlassen hatte.

Ich habe oben gesagt, daß Bachs Söhne sich unter seinen Schülern am meisten ausgezeichnet haben. Der älteste, Wilh. Friedemann, kam in der Originalität aller seiner Gedanken seinem Vater am nächsten. Alle seine Melodien sind anders gewendet als die Melodien anderer Componisten, und doch nicht nur äußerst natürlich, sondern zugleich außerordentlich fein und zierlich. Fein vorgetragen, wie er selbst sie vortrug, müssen sie nothwendig jeden Kenner entzücken. Nur Schade, daß er mehr fantasirte und bloß in der Fantasie nach musikalischen Delicatessen grübelte, als schrieb. Die Anzahl seiner schönen Compositionen ist daher nicht groß.

C. Ph. Emanuel folgt zunächst auf ihn. Dieser kam frühe genug in die große Welt, um noch zu rechter Zeit zu bemerken, wie man für ein ausgebreitetes Publikum componiren müsse. Er nähert sich daher an Deutlichkeit und leichter Faßlichkeit seiner Melodien schon etwas dem Populären, bleibt aber noch vollkommen edel. Beyde älteste Söhne gestanden übrigens offenherzig: sie hätten sich nothwendig eine eigene Art von Styl wählen müssen, weil sie ihren Vater in dem seinigen doch nie erreicht haben würden.

Johann Christoph Friedrich, Bückeburgischer Concertmeister, ahmte die Manier Emanuels nach, erreichte seinen Bruder aber nicht. Er soll jedoch nach Wilh. Friedemanns Aussage unter den Brüdern der stärkste Spieler gewesen seyn, und seines Vaters Claviercompositionen am fertigsten vorgetragen haben.

Johann Christian, der sogenannte Mayländische, nachher londonsche Bach hatte als jüngster Sohn zweyter Ehe das Glück nicht mehr, seines Vaters Unterricht zu genießen. Der Bachische Originalgeist ist daher in keinem seiner Werke zu finden. Er ist dagegen ein Volkscomponist geworden, der zu seiner Zeit allgemein beliebt war.

VIII.

Außer den großen Verdiensten, welche Bach in der Kunst als vollendeter Spieler, Componist und Musiklehrer hatte, besaß er auch das Verdienst, ein vorzüglich guter Hausvater, Freund und Staatsbürger zu seyn. Die Tugenden des Hausvaters bewies er durch seine Sorgfalt für die Bildung seiner Kinder, und die übrigen durch gewissenhafte Erfüllung gesellschaftlicher und bürgerlicher Pflichten. Sein Umgang war Jedermann angenehm. Wer nur irgend ein Kunstliebhaber war, er mochte fremd oder einheimisch seyn, konnte sein Haus besuchen, und sicher seyn, eine freundliche Aufnahme zu finden. Diese geselligen Tugenden mit seinem großen Kunstruf vereint, waren auch Ursache, daß sein Haus fast nie von Besuchen leer wurde.

Als Künstler war er außerordentlich bescheiden. Bey dem großen Uebergewicht, welches er über seine Kunstverwandte hatte, und gewiß fühlen mußte, bey der Bewunderung und Ehrerbiethung, die ihm täglich als so hervorragendem Künstler bewiesen wurde, hat man doch kein Beyspiel, daß er je irgend einen Anspruch darauf gebaut hätte. Wenn er bisweilen gefragt wurde, wie er es denn angefangen habe, der Kunst in einem so hohen Grade mächtig zu werden, antwortete er gewöhnlich: Ich habe fleißig seyn müssen; wer eben so fleißig ist, der wird es eben so weit bringen können. Auf seine größern angebohrnen Gaben schien er nichts zu rechnen. Alle seine Urtheile über andere Künstler und ihre Werke waren freundlich und billig. Es mußte ihm nothwendig manches Kunstwerk klein vorkommen, da er sich ausschließend fast immer mit der höhern, größern Kunst beschäftigte; dennoch hat er sich nie erlaubt, ein hartes Urtheil darüber zu äußern, es müßte denn gegen einen seiner Schüler gewesen seyn, welchen er reine, strenge Wahrheit schuldig zu seyn glaubte. Noch weniger hat er sich je durch das Gefühl seiner Kraft und Uebermacht verleiten lassen, ein herausfordernder musikalischer Renomist zu werden, wie dieß so häufig der Fall bey Spielern ist, die sich für stark halten, wenn sie einen schwächern vor sich zu sehen glauben. Seine Bescheidenheit ging hierin so weit, daß er selbst von dem musikalischen Wettstreit, welchen er gegen Marchand bestehen sollte, nie freywillig sprach, ob er gleich hier nicht Ausforderer, sondern der Aufgeforderte war. Die vielen zum Theil abentheuerlichen Fechterstreiche, die ihm nachgesagt werden, z. B. daß er bisweilen, als ein armer Dorfschulmeister gekleidet, in eine Kirche

gekommen sey, und den Organisten gebethen habe, ihn einen Choral spielen zu lassen, um sodann das durch sein Spielen erregte allgemeine Staunen der Anwesenden zu genießen, oder vom Organisten zu hören, er müsse entweder Bach oder der Teufel seyn ꝛc. sind erdichtete Mährchen. Er selbst hat nie etwas davon wissen wollen. Auch hatte er zu viele wahre Kunst, als daß er solche Scherze mit ihr hätte treiben können. Ein Künstler wie Bach wirft sich nicht weg.

In musikalischen Gesellschaften, in welchen Quartette oder vollstimmigere Instrumentalstücke aufgeführt wurden, und er sonst nicht dabey beschäftigt war, machte es ihm Vergnügen, die Bratsche mit zu spielen. Er befand sich mit diesem Instrument gleichsam in der Mitte der Harmonie, aus welcher er sie von beyden Seiten am besten hören und genießen konnte. Wenn es in solchen Gesellschaften die Gelegenheit mit sich brachte, accompagnirte er auch bisweilen ein Trio oder sonst etwas mit dem Flügel. War er dann fröhlichen Geistes, und wußte, daß es der etwa anwesende Componist des Stücks nicht übel nehmen würde, so pflegte er, wie schon oben gesagt worden, entweder aus dem bezifferten Baß ein neues Trio, oder aus 3 einzelnen Stimmen ein Quartett aus dem Stegreif zu machen. Dieß sind aber wirklich die einzigen Fälle, wobey er gegen andere bewies, wie stark er war. Ein gewisser Hurlebusch aus Braunschweig, ein eingebildeter und übermüthiger Clavierspieler, besuchte ihn einst in Leipzig, nicht um ihn zu hören, sondern um sich hören zu lassen. Bach nahm ihn freundlich und höflich auf, hörte sein sehr unbedeutendes Spielen mit Geduld an, und als er beym Abschied den ältesten Söhnen ein Geschenk mit einer gedruckten Sammlung von Sonaten machte, mit der Ermahnung, daß sie sie recht fleißig studiren möchten, (sie, die schon ganz andere Sachen studirt hatten) lächelte er doch bloß in sich, und wurde gegen den Fremden nicht im mindesten unfreundlicher.

Er mochte gern fremde Musik hören. Wenn er nun in einer Kirche eine stark besetzte Fuge hörte, und einer seiner beyden ältesten Söhne stand etwa neben ihm, so sagte er stets vorher, sobald er die ersten Eintritte des Thema gehört hatte, was der Componist und von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne. Hatte nun der Componist gut gearbeitet, so trafen seine Vorhersagungen ein;

dann freuete er sich, und stieß den Sohn an, um ihn aufmerksam darauf zu machen. Man sieht hieraus, daß er auch die Kunst Anderer schätzte.

Die Componisten, die er in seiner Jugend studirte, schätzte und liebte, sind schon genannt. In seinem spätern, völlig reifen Alter wurden sie aber verdrängt. Hingegen hielt er nun viel auf den ehemahligen Kaiserlichen Ober-Capellmeister Fux, auf Händel, auf Caldara, auf Reinh. Kayser, auf Hasse, beyde Graune, Telemann, Zelenka, Benda rc. überhaupt auf alles, was damahls in Dresden und Berlin am vorzüglichsten war. Die ersten vier, nehmlich Fux, Händel, Caldara und Kayser, kannte er nicht persönlich, die übrigen aber sämmtlich. Mit Telemann hatte er in seiner Jugend vielen Umgang. Händeln achtete er sehr hoch, und wünschte oft, ihn persönlich kennen zu lernen. Da Händel ebenfalls ein großer Clavier- und Orgelspieler war, so wünschten auch viele Musikfreunde in Leipzig und in der dortigen Gegend, beyde große Männer einmahl gegen einander zu hören. Aber Händel konnte nie die Zeit zu einer solchen Zusammenkunft finden. Er war dreymahl aus London zum Besuch nach Halle (seiner Vaterstadt) gekommen. Beym ersten Besuch, etwa im Jahr 1719, war Bach noch in Cöthen, nur 4 kleine Meilen von Halle entfernt. Er erfuhr Händels Ankunft sogleich, und säumte keinen Augenblick, ihm unverzüglich seinen Besuch abzustatten; aber gerade am Tage seiner Ankunft, reiste Händel wieder von Halle ab. Beym zweyten Händelschen Besuch in Halle (zwischen 1730—1740.) war Bach schon in Leipzig, aber krank. Er sandte aber, sobald er Händels Ankunft in Halle erfahren hatte, sogleich seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, dahin, und ließ Händeln aufs höflichste zu sich nach Leipzig einladen. Händel bedauerte aber, daß er nicht kommen könne. Beym dritten Händelschen Besuch, um das Jahr 1752 oder 1753 war Bach schon todt. Sein Wunsch, Händeln persönlich kennen zu lernen, wurde ihm also eben so wenig erfüllt, als der Wunsch vieler Musikfreunde, die ihn und Händel gern neben einander gesehen und gehört hätten.

In Dresden war die Capelle und die Oper, während Hasse Capellmeister dort war, sehr glänzend und vortrefflich. Bach hatte schon in frühern Jahren dort viele Bekannte, von welchen allen er sehr geehrt wurde. Auch Hasse nebst seiner Gattin, der berühmten Faustina, waren mehrere Mahle in Leipzig gewesen, und hatten seine

große Kunst bewundert. Er hatte auf diese Weise immer eine ausgezeichnet ehrenvolle Aufnahme in Dresden, und ging oft dahin, um die Oper zu hören. Sein ältester Sohn mußte ihn gewöhnlich begleiten. Er pflegte dann einige Tage vor der Abreise im Scherz zu sagen: Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmahl wieder hören? So unschuldig dieser Scherz an sich ist, so bin ich doch überzeugt, daß ihn Bach gegen keinen andern als gegen diesen Sohn geäußert haben würde, der um jene Zeit ebenfalls schon wußte, was in der Kunst groß, und was bloß schön und angenehm ist.

Was man in der Welt ein glänzendes Glück nennt, hat Bach nicht gemacht. Er hatte zwar ein einträgliches Amt, aber er hatte auch von den Einkünften desselben eine große Anzahl Kinder zu ernähren und zu erziehen. Andere Hülfsquellen hatte und suchte er nicht. Er war viel zu sehr in seine Geschäfte und in seine Kunst vertieft, als daß er diejenigen Wege hätte einschlagen mögen, auf welchen vielleicht für einen solchen Mann, wie er war, besonders in seiner Zeit, eine Goldgrube zu finden gewesen wäre. Wenn er hätte reisen wollen, so würde er, wie sogar einer seiner Feinde gesagt hat, die Bewunderung der ganzen Welt auf sich gezogen haben. Allein, er liebte ein häusliches, stilles Leben, eine stete, ununterbrochene Beschäftigung mit seiner Kunst, und war, wie schon von seinen Vorfahren gesagt worden ist, genügsam.

Ueberdieß gebrach es ihm in seinem Leben weder an Liebe und Freundschaft, noch an großer Ehre. Der Fürst Leopold in Cöthen, Herzog Ernst August in Weimar, und Herzog Christian in Weissenfels waren ihm mit herzlicher Liebe zugethan, die dem großen Künstler um so mehr werth seyn mußte, da diese Fürsten nicht bloß Freunde, sondern auch Kenner der Kunst waren. In Berlin und Dresden wurde er ebenfalls allgemein geachtet und verehrt. Wenn man hierzu noch die Bewunderung der Kenner und Liebhaber der Kunst rechnet, die ihn gehört oder seine Werke kennen gelernt hatten, so wird man leicht begreifen, daß ein Mann wie Bach, der nur „sich und den Musen sang“ auch aus den Händen des Ruhms alles erhalten hatte, was er sich wünschen konnte, und was für ihn mehr Reiz hatte, als die zweydeutigen Geschenke eines Ordensbandes oder einer goldenen Kette.

Daß

Daß er im Jahr 1747 Mitglied der von Mitzler gestifteten Societät der musikalischen Wissenschaften wurde, würde kaum bemerkt zu werden verdienen, wenn wir diesem Umstand nicht den vortrefflichen Choral: Vom Himmel hoch ꝛc. zu verdanken hätten. Er übergab diesen Choral der Societät bey seinem Eintritt in dieselbe, und ließ ihn nachher in Kupfer stechen.

IX.

Um so vollendete Kunstwerke liefern zu können, wie sie uns Bach in mancherley Gattungen hinterlassen hat, mußte er nothwendig sehr viel componiren. Wer nicht täglich mit seiner Kunst beschäftigt ist, wird doch, wenn er auch das größte Genie von der Welt wäre, nie ein Werk zu Stande bringen, von welchem der Kenner sagen könnte, daß es durchgehends vollkommen und vollendet sey. Nur ununterbrochene Uebung kann zur wahren Meisterschaft führen. Wenn man aber alle Werke, die während solcher Uebungen hervor gebracht werden, für Meisterstücke halten wollte, weil endlich wirkliche Meisterwerke aus ihnen hervor gehen, so würde man sehr irren. Dieß ist auch der Fall bey Bachs Werken. Obgleich allerdings schon in seinen frühern Versuchen unverkennbare Spuren eines vorzüglichen Genies zu bemerken sind, so enthalten sie doch daneben so viel Unnützes, so viel Einseitiges, Wildes und Geschmackloses, daß sie wenigstens für das große Publicum der Aufbewahrung nicht werth sind, und höchstens für einen solchen Kunstfreund wichtig seyn können, der den Gang, welchen ein solches Genie vom Anfange seiner Ausbildung an genommen hat, näher kennen lernen will.

Zur Absonderung dieser Versuche oder Jugendübungen von den wahren Meisterwerken, hat uns Bach selbst zwey Mittel angegeben, und ein drittes haben wir an der Kunst der kritischen Vergleichung. Bey Erscheinung seines ersten Werks war er schon über vierzig Jahre alt. Was er in einem so reifen Alter der öffentlichen Bekanntmachung selbst werth hielt, hat gewiß die Vermuthung für sich, daß es gut ist. Wir können daher alle seine Werke, die er selbst durch den Stich bekannt gemacht hat, für vorzüglich gut halten.

Bey denjenigen seiner musikalischen Arbeiten, die nur in Abschriften verbreitet wurden, und die bey weitem die größere Anzahl ausmachen, müssen wir, um zu wissen, was davon der Aufbewahrung werth ist, unsere Zuflucht theils zur kritischen Vergleichung nehmen, theils auch zu dem zweyten Mittel, welches uns Bach selbst angegeben hat. Er legte nehmlich, so wie alle wirklich große Genies, niemahls die kritische Feile aus der Hand, um seine schönen Werke schöner, und die schönern zu den schönsten zu machen. Was von seinen frühern Werken nur irgend so angelegt war, daß es verbessert werden konnte, das verbesserte er. Dieser Verbesserungstrieb erstreckte sich sogar auf einige seiner gestochenen Werke. Es entstanden hieraus verschiedene Lesearten in ältern und neuern Abschriften, und alle diejenigen Stücke, welche man mit so verschiedenen Lesearten findet, hat er selbst ihrer ersten Anlage nach einer Verbesserung werth gehalten, und geglaubt, sie in wahre Kunstwerke umschaffen zu können. Ich rechne hieher das meiste, was er vor dem Jahre 1725 componirt hat, wie im nachher folgenden Verzeichniß näher angegeben werden soll. Sehr viele spätere Compositionen, die aber aus sehr begreiflichen Ursachen ebenfalls nur handschriftlich bekannt wurden, tragen das Gepräge ihrer Vollendung zu deutlich an sich, als daß ein Zweifel entstehen könnte, ob sie unter die Versuche oder unter die Arbeiten des schon vollkommenen Meisters zu zählen sind.

Bachs gestochene Werke sind folgende:

1) Clavierübung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten und andern Galanterien, den Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertigt. Opus I. Im Verlag des Autors. 1731. Dieses erste Werk besteht aus 6 Suiten, von welchen die erste im Jahr 1726 herauskam, und die übrigen einzeln nachfolgten, bis sie im Jahr 1731 zusammen gestochen wurden. Dieß Werk machte zu seiner Zeit in der musikalischen Welt großes Aufsehen; man hatte noch nie so vortreffliche Claviercompositionen gesehen und gehört. Wer einige Stücke daraus recht gut vortragen lernte, konnte sein Glück in der Welt damit machen; und noch in unserm Zeitalter wird sich ein junger Künstler Ehre damit erwerben können, so glänzend, wohlklingend, ausdrucksvoll und immer neu sind sie. In der neuen schon erschienenen Ausgabe haben sie den Titel: Exercices pour le Clavecin erhalten.

2) Clavierübung, bestehend in einem Concert nach Italiänischem Gusto, und einer Ouverture nach Französischer Art, für ein Clavicymbel mit zwey Manualen. Zweyter Theil. Im Verlag Christoph Weigels zu Nürnberg.

3) Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge, für die Orgel, den Liebhabern und besonders den Kennern solcher Arbeit zur Gemüthsergötzung verfertigt. Dritter Theil. Im Verlag des Autors. Außer den für die Orgel bestimmten Präludien, Fugen und Vorspielen, die sämmtlich Meisterstücke der Kunst sind, enthält diese Sammlung auch noch vier Duette für ein Clavier, die als Muster von Duetten keine dritte Stimme zulassen.

4) Sechs Choräle von verschiedener Art, auf einer Orgel mit 2 Clavieren und Pedal vorzuspielen. Zella, am Thüringer Wald bey Joh. G. Schübler. Sie sind voll Würde und andächtigen Ausdrucks. Bey einigen derselben kann man sehen, wie Bach im Registriren von der gewöhnlichen Art abging. So gibt er z. B. im zweyten Choral: Wo soll ich fliehen hin rc. dem ersten Clavier 8, dem zweyten 16 und dem Pedal 4 Fußton. Das Pedal hat nehmlich den Cantum firmum zu führen.

5) Clavierübung, bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen fürs Clavicymbel mit 2 Manualen. Nürnberg, bey Balthasar Schmid. Dieß bewundernswürdige Werk besteht aus 30 Veränderungen, worunter Canones in allen Intervallen und Bewegungen vom Einklang bis zur None mit dem faßlichsten und fließendsten Gesange vorkommen. Auch ist eine regulaire 4stimmige Fuge, und außer vielen andern höchst glänzenden Variationen für 2 Claviere, zuletzt noch ein sogenanntes Quodlibet darin enthalten, welches schon allein seinen Meister unsterblich machen könnte, ob es gleich hier bey weitem noch nicht die erste Partie ist.

Dieses Modell, nach welchem alle Variationen gemacht werden sollten, obgleich aus begreiflichen Ursachen noch keine einzige darnach gemacht worden ist, haben wir der Veranlassung des ehemaligen Russischen Gesandten am Chursächs. Hofe, des Grafen Kaiserling zu danken, welcher sich oft in Leipzig aufhielt, und den schon genannten Goldberg mit dahin brachte, um ihn von Bach in der Musik unterrichten zu lassen. Der Graf kränkelte viel und hatte dann schlaflose Nächte. Goldberg, der bey ihm im Hause wohnte, mußte in solchen Zeiten in einem Nebenzimmer die Nacht zubringen, um

ihm während der Schlaflosigkeit etwas vorzuspielen. Einst äußerte der Graf gegen Bach, daß er gern einige Clavierstücke für seinen Goldberg haben möchte, die so sanften und etwas muntern Charakters wären, daß er dadurch in seinen schlaflosen Nächten ein wenig aufgeheitert werden könnte. Bach glaubte, diesen Wunsch am besten durch Variationen erfüllen zu können, die er bisher, der stets gleichen Grundharmonie wegen, für eine undankbare Arbeit gehalten hatte. Aber so wie um diese Zeit alle seine Werke schon Kunstmuster waren, so wurden auch diese Variationen unter seiner Hand dazu. Auch hat er nur ein einziges Muster dieser Art geliefert. Der Graf nannte sie hernach nur seine Variationen. Er konnte sich nicht satt daran hören, und lange Zeit hindurch hieß es nun, wenn schlaflose Nächte kamen: lieber Goldberg, spiele mir doch eine von meinen Variationen. Bach ist vielleicht nie für eine seiner Arbeiten so belohnt worden, wie für diese. Der Graf machte ihm ein Geschenk mit einem goldenen Becher, welcher mit 100 Louisd'or angefüllt war. Allein ihr Kunstwerth ist dennoch, wenn das Geschenk auch tausend Mahl größer gewesen wäre, damit noch nicht bezahlt. Noch muß bemerkt werden, daß in der gestochenen Ausgabe dieser Variationen einige bedeutende Fehler befindlich sind, die der Verf. in seinem Exemplar sorgfältig verbessert hat.

6) Einige kanonische Veränderungen über das Weihnacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her, für die Orgel mit 2 Clavieren und Pedal. Nürnberg, bey Balthasar Schmid. Es sind 5 Veränderungen, worin eine große Menge kanonischer Künste auf die zwangloseste Art angebracht ist.

7) Musicalisches Opfer, dem König von Preussen Friedrich II. zugeeignet. Das von dem König erhaltene Thema, von welchem schon geredet worden, ist hier erstlich als eine 3stimmige Clavierfuge unter dem Namen: *Ricercar*, oder mit der Aufschrift: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, ausgeführt. Zweytens hat der Componist ein 6stimmiges Ricercar fürs Clavier daraus gemacht. Drittens folgen: Thematis regii elaborationes canonicae von mancherley Art. Endlich ist viertens ein Trio für die Flöte, Violine und den Baß über dasselbe Thema beygefügt.

8) Die Kunst der Fuge. Dieß vortreffliche, einzige Werk in seiner Art kam erst nach des Verfassers Tode im Jahr 1752 heraus, war aber noch bey seinem Leben größtentheils durch einen seiner Söhne gravirt worden. Marpurg, damahls

am Ruder der musikalischen Schriftstellerey in Deutschland, begleitete die Ausgabe mit einer Vorrede, worin sehr viel Gutes und Wahres über den Werth und Nutzen solcher Kunstwerke gesagt ist. Aber diese Bachische Kunst der Fuge war doch für die große Welt zu hoch; sie mußte sich in die kleine, mit sehr wenigen Kennern bevölkerte, Welt zurückziehen. Diese kleine Welt war sehr bald mit Abdrücken versorgt; die Kupferplatten blieben ungenutzt liegen, und wurden endlich von den Erben als altes Kupfer verkauft. Wäre ein Werk dieser Art außerhalb Deutschland von einem so außerordentlich berühmten Mann, wie Bach, zum Vorschein gekommen, und noch außerdem durch einen Schriftsteller, der in diesem Fache öffentlichen Glauben hatte, als etwas Außerordentliches empfohlen worden, so würden aus bloßem Patriotismus vielleicht 10 Prachtausgaben davon vergriffen worden seyn. In Deutschland wurden nicht einmahl so viele einzelne Exemplare von einem solchen Werke abgesetzt, daß die dazu erforderlichen Kupferplatten mit deren Ertrag bezahlt werden konnten.

Das Werk besteht übrigens aus Variationen im Großen. Die Absicht des Verfassers war nehmlich, anschaulich zu machen, was möglicher Weise über ein Fugenthema gemacht werden könne. Die Variationen, welche sämmtlich vollständige Fugen über einerley Thema sind, werden hier Contrapuncte genannt. Die vorletzte Fuge hat 3 Themata; im dritten gibt sich der Componist namentlich durch b a c h zu erkennen. Diese Fuge wurde aber durch die Augenkrankheit des Verfassers unterbrochen, und konnte, da seine Operation unglücklich ausfiel, nicht vollendet werden. Sonst soll er Willens gewesen seyn, in der allerletzten Fuge 4 Themata zu nehmen, sie in allen 4 Stimmen umzukehren, und sein großes Werk damit zu beschließen. Alle die in diesem Werke vorkommenden verschiedenen Gattungen von Fugen über einerley Hauptsatz, haben übrigens das gemeinschaftliche Verdienst, daß alle Stimmen darin gehörig singen, und keine weniger als die andere.

Zum Ersatz des Fehlenden an der letztern Fuge ist dem Werke am Schluß der 4stimmig ausgearbeitete Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen sind ꝛc. beygefügt worden. Bach hat ihn in seiner Blindheit, wenige Tage vor seinem Ende seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirt. Von der in diesem Choral liegenden Kunst will ich nichts sagen; sie war dem Verf. desselben so geläufig geworden, daß er sie auch

in der Krankheit ausüben konnte. Aber der darin liegende Ausdruck von frommer Ergebung und Andacht hat mich stets ergriffen, so oft ich ihn gespielt habe, so daß ich kaum sagen kann, was ich lieber entbehren wollte, diesen Choral, oder das Ende der letztern Fuge.

9) Endlich sind nach Bachs Tode noch herausgekommen: Vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von C. Ph. Em. Bach. Berlin und Leipzig, bey Birnstiel, 1765. Erster Theil. Ebendas. 1769. Zweyter Theil. Jeder Theil enthält 100 Choräle, die meistens aus des Verf. Kirchenjahrgängen genommen sind.

Später gab auch Kirnberger 4 Sammlungen solcher 4stimmigen Choräle von Joh. Seb. Bach im Breitkopfischen Verlag heraus.

Die ungedruckten Werke Bachs können in Clavier- und Orgel-Sachen mit und ohne Begleitung, in Compositionen für Bogeninstrumente und für den Gesang unterschieden werden. Ich will sie nach ihrer natürlichsten Ordnung anzeigen.

I. Claviersachen.

1) 6 kleine Präludien zum Gebrauch der Anfänger.

2) 15 zweystimmige Inventiones. Man nannte einen musikalischen Satz, der so beschaffen war, daß aus ihm durch Nachahmung und Versetzung der Stimmen die Folge eines ganzen Stücks entwickelt werden konnte, eine Invention. Das übrige war Ausarbeitung und bedurfte, wenn man die Hülfsmittel der Entwickelung gehörig kannte, nicht erst erfunden zu werden. Diese 15 Inventionen sind zur Bildung eines angehenden Clavierspielers von großem Nutzen. Der Verf. hat darauf gesehen, daß dadurch nicht nur eine Hand wie die andere, sondern auch ein Finger wie der andere gebildet werden kann. Sie sind im Jahr 1723 zu Cöthen verfertigt, und führen ursprünglich den Titel: „Aufrichtige Anleitung, womit den Liebhabern des Claviers eine deutliche „Art gezeigt wird, mit zwey Stimmen rein spielen zu lernen, auch zugleich gute Inven„tiones zu bekommen und sie gut durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art „im Spielen, und einen starken Vorschmack von der Composition zu erlangen.“

In mehrere dieser Inventionen hatten sich anfänglich einige steife und unedele Wendungen der Melodie, auch einige andere Mängel eingeschlichen. Bach, der sie ihrer

Anlage nach auch in spätern Jahren sehr brauchbar für seine Schüler fand, nahm ihnen nach und nach alles, was nach seinem gereinigtern Geschmack nicht taugte, und machte am Ende wahre ausdrucksvolle Meisterstücke daraus, die deswegen ihren Nutzen für Hand- Finger- und Geschmacksbildung nicht verloren haben. Durch ein sorgfältiges Studium derselben kann man sich zu den größern Stücken Joh. Seb. Bachs am besten vorbereiten.

3) 15 dreystimmige Inventiones, die auch unter dem Namen Sinfonien bekannt sind. Sie haben einerley Zweck mit den vorhergehenden, sollen nur weiter führen.

4) Das wohltemperirte Clavier, oder Präludien und Fugen durch alle Töne. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musikalischen Jugend, wie auch den in diesem Studio schon habil seyenden zum besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt. Erster Theil. 1722. Der zweyte Theil dieses Werks, welcher ebenfalls 24 Präludien und 24 Fugen aus allen Tönen enthält, ist später verfertigt. Er besteht vom Anfang an bis ans Ende aus lauter Meisterstücken. Im ersten Theil hingegen befinden sich noch einige Präludien und Fugen, welche das Unreife früher Jugend an sich tragen, und von dem Verf. wahrscheinlich nur beybehalten sind, um die Zahl vier und zwanzig voll zu haben. Doch auch hier hat er mit der Zeit gebessert, wo nur irgend zu bessern war. Er hat ganze Stellen entweder weggeworfen, oder anders gewendet, so daß nun nach den neuern Abschriften nur wenige Stücke übrig sind, denen man den Vorwurf der Unvollkommenheit noch machen kann. Ich rechne unter diese wenigen die Fugen aus A moll, G dur und Moll, C dur, F dur und moll ꝛc. Die übrigen hingegen sind sämmtlich vortrefflich, und einige sogar in einem so hohen Grade vortrefflich, daß keine derselben den im 2ten Theil enthaltenen nachzusetzen ist. Auch selbst der vom Anfang an vollkommenere zweyte Theil hat in der Folge große Verbesserungen erhalten, wie man durch Vergleichung älterer und neuerer Abschriften sehen kann. Uebrigens ist in beyden Theilen dieses Werks ein Schatz von Kunst enthalten, der gewiß nur in Deutschland gefunden wird.

5) Chromatische Fantasie und Fuge. Unendliche Mühe habe ich mir gegeben noch ein Stück dieser Art von Bach aufzufinden. Aber vergeblich. Diese

Fantasie ist einzig und hat nie ihres Gleichen gehabt. Ich erhielt sie zuerst von Wilh. Friedemann aus Braunschweig. Einer seiner und meiner Freunde, der gerne Knittelverse machte, schrieb auf ein beygelegtes Blatt:

Anbey kommt an
Etwas Musik von Sebastian,
Sonst genannt: Fantasia chromatica;
Bleibt schön in alle Saecula.

Sonderbar ist es, daß diese so außerordentlich kunstreiche Arbeit auch auf den allerungeübtesten Zuhörer Eindruck macht, wenn sie nur irgend reinlich vorgetragen wird.

6) Eine Fantasie. (Fig. 3.) Sie ist nicht von der Art der vorhergehenden, sondern wie ein Sonaten-Allegro in 2 Theile getheilt, und muß in einerley Bewegung und Tact vorgetragen werden. Sonst ist sie vortreflich. In ältern Abschriften findet man eine Fuge angehängt, die aber nicht dazu gehören kann, auch nicht ganz vollendet ist. (Fig. 4.) Daß aber wenigstens die ersten 30 Tacte von Seb. Bach sind, kann nicht bezweifelt werden, denn sie enthält einen äußerst gewagten Versuch, verminderte und vergrößerte Intervalle nebst ihren Umkehrungen in einer 3stimmigen Harmonie zu gebrauchen. So etwas hat außer Bach nie Jemand gewagt. Was nach den ersten 30 Tacten folgt, scheint von einer andern Hand beygefügt zu seyn, denn es trägt kein Merkmahl Sebastianischer Art an sich.

7) Sechs große Suiten, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen &c. Sie sind unter dem Namen der Englischen Suiten bekannt, weil sie der Componist für einen vornehmen Engländer gemacht hat. (Fig. 5.) Sie sind alle von großem Kunstwerth; aber einige einzelne Stücke derselben, z. B. die Giquen der 5ten und 6ten Suite sind als höchste Meisterstücke origineller Melodie und Harmonie zu betrachten. (Fig. 6. und 7.)

8) Sechs kleine Suiten, bestehend in Allemanden, Couranten &c. Man nennt sie gewöhnlich Französische Suiten, weil sie im Französischen Geschmack geschrieben sind. Seinem Zweck nach ist hier der Componist weniger gelehrt als in seinen andern Suiten, und hat sich meistens einer lieblichen, mehr hervorstechenden Melodie bedient. Insbesondere verdient die 5te Suite in dieser Rücksicht bemerkt zu werden, in welcher sämmt-

sämmtliche einzelne Stücke von der sanftesten Melodie sind, so wie in der letzten Gique nichts als consonirende Intervalle, insbesondere aber Sexten und Terzen gebraucht werden.

Dieß sind die vorzüglichsten Clavierwerke Joh. Seb. Bachs, welche durchgehends für klassisch gehalten werden können. Eine große Menge einzelner Suiten, Toccaten und Fugen, die noch außer ihnen vorhanden sind, haben zwar alle auf eine oder die andere Art vielen Kunstwerth, gehören aber dennoch unter seine Jugendübungen. Höchstens 10 bis 12 einzelne Stücke aus dieser Menge sind der Aufbewahrung werth, einige, weil sie als Fingerübungen von großem Nutzen seyn können, auch ursprünglich vom Verfasser dazu bestimmt waren, andere, weil sie wenigstens besser sind, als ähnliche Werke von vielen andern Componisten. Als Fingerübung für beyde Hände rechne ich vorzüglich hieher eine Fuge aus A moll, worin es der Componist recht darauf angelegt hat, durch ununterbrochenes Laufwerk beyden Händen gleiche Kraft und Geläufigkeit zu verschaffen. (Fig. 9.) Für Anfänger könnte eine kleine 2stimmige Fuge noch brauchbar seyn, die sehr sangbar ist, und dabey nichts Veraltetes enthält.[1] (Fig. 10.)

II. Claviersachen mit Begleitung anderer Instrumente.

1) Sechs Sonaten fürs Clavier mit Begleitung einer obligaten Violine. Sie sind zu Cöthen verfertigt, und können in dieser Art unter Bachs erste Meisterstücke gerechnet werden. Sie sind durchgehends fugirt; auch einige Canones zwischen dem Clavier und der Violine kommen darin vor, die äußerst sangbar und Charaktervoll sind. Die Violinstimme erfordert einen Meister. Bach kannte die Möglichkeiten dieses Instruments und schonte es eben so wenig, als er sein Clavier schonte. Die Tonarten dieser 6 Sonaten sind: H moll, A dur, E dur, C moll, F moll und G dur.

2) Viele einzelne Sonaten für den Flügel mit Begleitung der Violine, der Flöte, der Viola da Gamba :c. alle vortrefflich gearbeitet, und so, daß sie meistens noch in unsern Tagen von Kennern mit Vergnügen gehört werden könnten.

3) Concerte für den Flügel, mit Begleitung vieler Instrumente. Sie sind ohngeachtet des darin liegenden Kunstreichthums in Rücksicht auf Form und übrige Einrichtung veraltet.

4) Zwey Concerte für zwey Claviere, mit Begleitung zweyer Violinen, der Bratsche und des Violoncells. (Fig. 11 und 12.) Das erste ist sehr alt, das zweite aber so neu, als wenn es erst gestern componirt worden wäre. Es kann ganz ohne Begleitung der Bogeninstrumente bestehen, und nimmt sich sodann ganz vortrefflich aus. Das letzte Allegro ist eine streng und Prachtvoll gearbeitete Fuge. Auch diese Gattung hat Bach zuerst vervollkommnet, vielleicht gar zuerst versucht. Mir ist wenigstens nur ein einziger Versuch dieser Art von einem andern Componisten bekannt geworden, der vielleicht älter seyn könnte. Wilh. Hieronymus Pachelbel zu Nürnberg hat ihn in einer so genannten Toccata gemacht. Allein theils war Pachelbel ein Zeitgenosse Bachs, könnte also leicht durch ihn zu seinem Versuch veranlaßt worden seyn; theils ist auch sein Versuch so beschaffen, daß er kaum in Betracht kommen kann. Ein Instrument spielt die vorgespielten Sätze des andern bloß nach, ohne im mindesten dagegen zu certiren. Ueberhaupt scheint es, als wenn Bach um diese Zeit alles habe versuchen wollen, was sich mit vielen und wenigen Stimmen ausrichten lasse. So wie er bis zu einer einstimmigen Musik herunterstieg, worin alles zur Vollständigkeit erforderliche zusammen gedrängt war, so stieg er nun hinauf, um so viele an sich schon reiche Instrumente mit einander zu verbinden, als nur möglich seyn könnte. Von seinen Concerten für zwey Claviere ging er nun zur Vereinigung dreyer Claviere über, von welcher Art man ebenfalls

5) Zwey Concerte mit Begleitung von 4 Bogeninstrumenten hat. (Fig. 13 und 14.) Bey diesen Concerten ist merkwürdig, daß außer der harmonischen Verwebung und beständigen Concertation der 3 Hauptinstrumente, auch die Bogeninstrumente ihr eigenes Wesen unter einander treiben. Man begreift die Kunst kaum, die bey dieser Arbeit angewendet worden ist. Wenn man nun noch hinzu denkt, daß diese so kunstreichen Werke zugleich so fein, Charakter- und Ausdrucksvoll sind, als wenn der Componist nur eine einfache Melodie zu handhaben gehabt hätte, wie dieß besonders der Fall im Concert aus D moll ist, so weiß man kaum, was man vor Verwunderung sagen soll. Und doch war dieß für Bach noch nicht genug. Er machte auch einen Versuch mit einem

6) Concert für 4 Claviere, mit 4 Bogeninstrumenten begleitet. (Fig. 15.) Von der Wirkung dieses Concerts kann ich nicht urtheilen, da es mir nie gelungen ist,

4 Instrumente und 4 Spieler dazu zusammen zu bringen. Daß es aber vortrefflich gearbeitet sey, läßt sich aus der Vergleichung der einzelnen Stimmen sehen.

III. Orgelsachen.

Das Pedal ist ein wesentliches Stück der Orgel; durch dieses allein wird sie über alle andere Instrumente erhoben, indem das Prachtvolle, Große und Majestätische derselben davon abhängt. Ohne Pedal ist dieses große Instrument nicht mehr groß, sondern nähert sich den kleinen Positiven, die in den Augen des Kenners keinen Werth haben. Aber die große, mit dem Pedal versehene Orgel muß so behandelt werden, daß ihr Umfang erschöpft wird, das heißt: der Spieler und Componist muß alles von ihr fordern, was sie leisten kann. Noch Niemand hat dieß mehr gethan, als J. S. Bach, nicht bloß durch seine reiche, dem Instrumente angemessene Melodie und Harmonie, sondern auch dadurch, daß er dem Pedal seine eigene Stimme gab. Dieß that er schon in seinen frühern Compositionen. Er wurde aber dieser Art von Behandlung des Pedals erst mit der Zeit recht mächtig, so daß seine ganz vollendeten Meisterstücke hierin ebenfalls erst in den Zeitpunct fallen, in welchem seine Clavierarbeiten anfingen, Meisterwerke zu werden. Seiner Vorarbeiten, durch welche er zu diesem Ziel gelangen mußte, sind eine große Menge in der Welt verbreitet. Sobald ein Künstler anfängt, sich auszuzeichnen, will jedermann etwas von ihm besitzen. Ehe er aber seine Laufbahn ganz vollenden kann, ist die Neugierde des Publicum's gewöhnlich schon gestillt, besonders wenn er sich durch ungewöhnliche Vervollkommnung von den Begriffen desselben allzusehr entfernt. Dieß scheint mit Bach der Fall gewesen zu seyn. Daher kommt es, daß gerade seine vollendetsten Werke weit weniger verbreitet sind, als seine frühern Vorübungen. Da diese letztern auf keine Weise in einer kritischcorrecten Ausgabe seiner Werke aufgenommen werden können, so verzeichne ich auch hier nur diejenigen Werke, welchen eine solche Aufnahme gebührt, so wie ich in den vorhergehenden Artikeln gethan habe.

Die besten Orgelcompositionen Joh. Seb. Bachs theilen sich demnach in drey Classen, in welchen enthalten sind:

1) Große Präludien und Fugen mit obligatem Pedal. Die Anzahl derselben läßt sich nicht genau bestimmen; doch glaube ich, daß sie nicht über ein Dutzend steigen wird.

Wenigstens habe ich mit allen meinen vieljährigen Nachforschungen an den besten Quellen ihrer nicht mehr als 12 zusammen bringen können, deren Themata ich hier verzeichnen will. (Fig. 16.) Zu diesen setze ich noch eine sehr kunstreich gearbeitete Passacaglia (Fig. 17.), die aber mehr für zwey Claviere und Pedal als für die Orgel ist.

2) Vorspiele über die Melodien verschiedener Choralgesänge. Schon in Arnstadt fing Bach an, solche Choräle mit Variationen unter dem Titel: Partite diverse auszuarbeiten. Sie konnten aber meistens mit dem bloßen Manual gespielt werden. Diejenigen, von welchen hier die Rede ist, erfordern hingegen nothwendig das obligate Pedal. Ihre Zahl mag wohl an 100 hinansteigen; wenigstens besitze ich selbst ihrer mehr als 70, und weiß, daß hier und dort noch mehrere derselben vorhanden sind. Man kann nichts würdigeres, erhabeneres und heiligeres hören, als diese Vorspiele. Sie können aber hier nicht verzeichnet werden, weil ihrer zu viele sind. Außer diesen größern Vorspielen hat man noch eine große Menge kürzere und leichtere, die ebenfalls bloß in Abschriften verbreitet und für angehende Organisten bestimmt sind.

3) Sechs Sonaten oder Trio für zwey Claviere mit dem obligaten Pedal. Bach hat sie für seinen ältesten Sohn, Wilh. Friedemann, aufgesetzt, welcher sich damit zu dem großen Orgelspieler vorbereiten mußte, der er nachher geworden ist. Man kann von ihrer Schönheit nicht genug sagen. Sie sind in dem reifsten Alter des Verfassers gemacht, und können als das Hauptwerk desselben in dieser Art angesehen werden. Die Themata derselben s. Fig. 18. Mehrere einzelne, die noch hier und da verbreitet sind, können ebenfalls schön genannt werden, ob sie gleich nicht an die erstgenannten reichen.

IV. Instrumentalsachen.

Es gibt wenige Instrumente, für welche Bach nicht etwas componirt hat. Zu seiner Zeit wurde in der Kirche während der Communion gewöhnlich ein Concert oder Solo auf irgend einem Instrument gespielt. Solche Stücke setzte er häufig selbst, und richtete sie immer so ein, daß seine Spieler dadurch auf ihren Instrumenten weiter kommen konnten. Diese Stücke sind aber meistens verloren gegangen. Dagegen sind uns

zwey Hauptwerke von anderer Art und Bestimmung aufbehalten worden, die den Verlust jener wahrscheinlich reichlich ersetzen können, nemlich:

1) 6 Violinsolo, ohne alle Begleitung, und

2) 6 Violoncellsolo, ebenfalls ohne alle Begleitung.

Die Violinsolos wurden lange Jahre hindurch von den größten Violinisten allgemein für das beste Mittel gehalten, einen Lehrbegierigen seines Instruments völlig mächtig zu machen. Die Violoncell-Solos sind in dieser Rücksicht von gleichem Werth.

V. Sing-Compositionen.

1) Fünf vollständige Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage.

2) Fünf Passionsmusiken, unter welchen eine zweychörige ist.

3) Viele Oratorien, Missen, Magnificat, einzelne Sanctus, Geburts- Namenstags- und Trauermusiken, Brautmessen, Abendmusiken, auch einige italiänische Cantaten.

4) Viele ein- und zweychörige Motetten.

Die meisten dieser Werke sind aber nun zerstreut. Die Jahrgänge wurden nach des Verfassers Tode unter die ältern Söhne vertheilt, und zwar so, daß Wilh. Friedemann das meiste davon bekam, weil er in seiner damahligen Stelle zu Halle den meisten Gebrauch davon machen konnte. Seine nachherigen Umstände nöthigten ihn, das, was er erhalten hatte, nach und nach zu veräußern. Von den übrigen größern Singwerken ist ebenfalls nichts mehr beysammen. Bloß von den doppelchörigen Motetten sind noch 8 bis 10 vorhanden; aber ebenfalls nicht in einer, sondern in mehrern Händen. In dem an das Joachimsthalische Gymnasium zu Berlin vermachten musikalischen Nachlaß der Prinzessin Amalia von Preussen, befindet sich von Bachischen Singcompositionen vielleicht noch am meisten beysammen, obgleich ebenfalls nicht viel. Ich habe daselbst gefunden:

1) 21 Kirchen-Cantaten. In einer derselben über den Text: Schlage doch, gewünschte Stunde rc. hat der Componist obligate Glocken angebracht. Es läßt sich hier-

aus schließen, daß wenigstens diese Cantate nicht in die Zeit seines gereinigten Geschmacks gehört.

2) 2 fünfstimmige Missen. Mit starker Instrumentalbegleitung.

3) Eine zweychörige Misse. Der erste Chor ist mit Saiten- und der zweyte mit Blase-Instrumenten begleitet.

4) Eine zweychörige Passion. Der Text ist von Picander.

5) Ein Sanctus mit 4 Stimmen, und Instrumentalbegleitung.

6) Eine 4stimmige Motette: Aus tiefer Noth schrey ich zu dir ꝛc.

7) Eine 5stimmige Motette: Jesu, meine Freude ꝛc.

8) Vier 8stimmige oder 2chörige Motetten, a) Fürchte dich nicht, ich bin bey dir ꝛc. b) Der Geist hilft unserer Schwachheit auf ꝛc. c) Komm, Jesu, komm ꝛc. d) Singet dem Herrn ein neues Lied ꝛc.

9) Eine einzelne Fuge für 4 Stimmen: Nimm was dein ist, und gehe hin ꝛc.

10) Eine Cantate mit Recitativen, Arien, einem Duett und einem Chor. Ist eine Bauern-Cantate.

Dieser letztgenannten Cantate ist eine Nachricht, und der zweychörigen Misse unter Num. 3. eine Erklärung der in ihr enthaltenen großen Kunst von Kirnbergers Hand beygefügt.

X.

Es ist schon mehrere Mahle der großen Sorgfalt gedacht worden, mit welcher Bach sein ganzes Leben hindurch an seinen Werken zu verbessern suchte. Ich habe Gelegenheit gehabt, viele Abschriften seiner Hauptwerke aus verschiedenen Jahren mit einander zu vergleichen, und ich muß gestehen, daß ich mich oft über die Mittel gewundert und gefreut habe, deren er sich bediente, um nach und nach das Fehlerhafte gut, das Gute besser und das Bessere zum Allerbesten zu machen. Nichts kann für einen Kenner, so wie für jeden eifrigen Kunstbeflissenen, lehrreicher seyn, als solche Vergleichungen. Es wäre daher sehr zu wünschen, daß der Ausgabe der sämmtlichen Bachischen Werke am Ende ein Heft beygefügt werden könnte, bloß um darin die wichtigsten und lehrreichsten Va-

rianten aus seinen besten Werken zu sammeln, und zur Vergleichung neben einander zu stellen. Warum sollte so etwas bey den Werken des Componisten, des Dichters in Tönen nicht eben so gut geschehen können, als bey den Werken des Dichters in Worten?

In seinen frühern Arbeiten war **Bach** wie andere Anfänger sehr oft in dem Fall, einerley Gedanken mehrere Mahle, nur mit andern Worten zu wiederhohlen, das heißt: dieselbe Modulation wurde vielleicht in einer tiefern, vielleicht in eben derselben Octave, oder auch mit einer andern melodischen Figur wiederhohlt. Eine solche Armuth konnte er in reifern Jahren nicht ertragen; was er also von dieser Art fand, wurde ohne Bedenken verworfen, das Stück mochte auch schon in so vielen Händen seyn, oder so vielen gefallen haben, als es wollte. Zwey der merkwürdigsten Beyspiele hiervon sind die beyden Präludien aus C dur und Cis dur im ersten Theil des wohltemp. Claviers. Beyde sind dadurch zwar um die Hälfte kürzer, aber auch zugleich von allem unnützen Ueberfluß befreyt worden.

In andern Stücken sagte **Bach** oft zu wenig. Sein Gedanke war also nicht vollständig ausgedrückt, und bedurfte noch einiger Zusätze. Hiervon ist mir als das merkwürdigste Beyspiel unter allen das Präludium in D moll aus dem 2ten Theil des wohlt. Claviers vorgekommen. Ich besitze vielerley verschiedene Abschriften dieses Stücks. In der ältesten fehlt die erste Versetzung des Thema in den Baß, so wie noch manche andere Stelle, die zur vollständigen Darstellung des Gedankens erforderlich war. In der zweyten ist die Versetzung das Thema in den Baß, so oft es in verwandten Tonarten vorkommt, eingeschaltet. In der dritten sind auch andere Sätze vollständiger ausgedrückt und in bessern Zusammenhang gebracht worden. Endlich waren noch einige Wendungen oder Figuren der Melodie übrig, die dem Geist und Styl des Ganzen nicht anzugehören schienen. Diese sind in der vierten Abschrift so gebessert, daß nun dieses Präludium zu einem der schönsten und tadellosesten im ganzen wohlt. Clavier geworden ist. Mancher hatte sein Wohlgefallen schon an der ersten Einrichtung desselben, und hielt die nachherige Umschaffung für weniger schön. **Bach** ließ sich aber dadurch nicht irre machen; er besserte so lange daran, bis es **ihm** gefiel.

Im Anfang des verflossenen Jahrhunderts war es Mode, auf Instrumenten einzelne Töne so mit Laufwerk zu überhäufen, wie man seit einiger Zeit wieder anfängt, es

im Gesange zu thun. Bach bewies der Mode seine Achtung dadurch, daß er ebenfalls einige Stücke in dieser Art componirte. Eines derselben ist das Präludium in E moll aus dem ersten Theil des wohltemp. Claviers. Er kehrte aber bald zur Natur und zum reinen Geschmack zurück, und änderte es so um, wie es nun gestochen ist.

Jedes Jahrzehend hat einige Formen von melodischen Wendungen, die demselben eigen sind, die aber gewöhnlich schon mit dem Ablauf desselben veralten. Ein Componist, der seine Werke auf die Nachwelt zu bringen gedenkt, muß sich vor ihnen hüten. Bach scheiterte in seinen frühern Jahren ebenfalls an dieser Klippe. Seine ersten Orgelcompositionen, und seine zweystimmigen Inventionen nach ihrer ersten Gestalt sind voll von Floskeln seines Zeitgeschmacks. Die Orgelsachen sind geblieben, wie sie einmahl waren; aber die Inventionen haben große Verbesserungen erhalten. Das Publicum wird bald Gelegenheit haben, sie in ihrer ältern und neuern Gestalt mit einander zu vergleichen, da die Verlagshandlung den rühmlichen Entschluß gefaßt hat, die erste Ausgabe derselben zu unterdrücken, und den Interessenten eine verbesserte dafür zu liefern.

Die bisher angegebenen Verbesserungsmittel erstrecken sich jedoch nur auf äußere Form, und auf das zu viel und zu wenig in der Darstellung eines Gedankens im Großen. Aber Bach bediente sich noch weit häufiger feinerer Mittel zur Vervollkommnung seiner Werke, die man kaum beschreiben kann. Einheit des Styls und Charakters wird oft in einzelnen Stellen durch Umänderung einer einzigen Note erhalten, gegen welche in ihrer vorigen Lage auch der strengste musikalische Grammatiker nichts erinnern konnte, die aber dennoch den Kenner immer noch etwas anderes wünschen ließ. Auch gemeine Sätze werden oft durch Veränderung, Wegnehmen oder Hinzusetzen einer einzigen Note in die edelsten umgeschaffen. Hier kann nur das geübteste Gefühl und der feinste, gebildetste Geschmack entscheiden. Dieses feine Gefühl und diesen gebildeten Geschmack besaß Bach in der höchsten Vollkommenheit. Er hatte beydes nach und nach so geübt, daß ihm zuletzt gar kein Gedanke mehr kommen konnte, der nicht sogleich nach allen seinen Eigenschaften und Beziehungen dem Ganzen so angehörte, wie er sollte und mußte. Seine spätern Werke sind daher sämmtlich wie in einem Guß gegossen, so weich, sanft und eben strömt der ungeheure Reichthum der verschiedensten in einander verschmolzenen Gedanken darin

fort.

fort. Dieß ist die hohe Stufe von Kunst-Vollendung, die in der innigsten Vereinigung der Melodie und Harmonie noch Niemand als Joh. Seb. Bach erreicht hat.

XI.

Wenn ein Künstler Werke in großer Anzahl geliefert hat, die sämmtlich von der verschiedensten Art sind, die sich von den Werken aller andern Componisten jedes Zeitalters unterscheiden und den höchsten Reichthum der originellesten Gedanken, so wie den lebendigsten, jeden, er sey Kenner oder Nichtkenner, ansprechenden Geist mit einander gemein haben, so ist es wohl keine Frage mehr, ob ein solcher Künstler wirklich ein wahres großes Kunst-Genie gewesen sey, oder nicht. Die fruchtbarste Einbildungskraft, der unerschöpflichste Erfindungsgeist, die feinste und schärfste Beurtheilung in der für jeden Zweck schicklichen Anwendung des aus der Einbildungskraft strömenden Gedankenreichthums, der gebildetste Geschmack, der auch nicht einen einzigen willkührlichen, oder nur dem Geist des Ganzen nicht genug angehörigen Ton ertragen kann, die größte Gewandtheit im zweckmäßigen Gebrauch der feinsten und scharfsinnigsten Kunstmittel, und endlich der höchste Grad von Geschicklichkeit in der Ausführung, lauter Eigenschaften, bey welchen nicht nur eine, sondern alle Kräfte der Seele in ihrer innigsten Vereinigung wirksam seyn müssen; dieß müssen Merkmahle eines wahren Genies seyn, oder es gibt keine, und wenn Jemand diese Merkmahle in den Bachischen Werken nicht finden kann, so kennt er sie entweder nicht, oder nicht genug. Wer sie nicht kennt, kann unmöglich weder über sie, noch über das Genie ihres Urhebers eine Stimme haben, und wer sie nicht genug kennt, der beherzige, daß Kunstwerke, je größer und vollendeter sie sind, desto anhaltenders Studium erfordern, wenn aller Werth erkannt werden soll, der in ihnen liegt. Jener Schmetterlingsgeist, der unaufhörlich von Blume zu Blume flattert, ohne auf irgend einer zu verweilen, kann hier nichts ausrichten.

Aber mit allen den schönen und großen Anlagen, welche Bach von der Natur erhielt, würde er doch der vollendete Künstler nicht geworden seyn, wenn er nicht frühe manche Klippen vermeiden gelernt hätte, woran so viele vielleicht eben so reichlich mit

Genie begabte Künstler zu scheitern pflegen. Ich will hierüber dem Leser noch einige zerstreute Bemerkungen mittheilen, und sodann mit einigen zur Charakteristik des Bachischen Genies gehörigen Zügen diesen Aufsatz beschließen.

Das größte Genie, mit dem unwiderstehlichsten Trieb zu einer Kunst, ist seiner ursprünglichen Natur nach nie mehr als Anlage, oder ein fruchtbarer Boden, auf welchem eine Kunst nur dann recht gedeihen kann, wenn er mit unermüdeter Sorgfalt bearbeitet wird. Fleiß, von dem eigentlich erst alle Kunst und Wissenschaft herkommt, ist hierzu eine der ersten und unerläßlichsten Bedingungen. Durch ihn wird das Genie nicht nur der mechanischen Kunstmittel mächtig, sondern er reizt auch nach und nach die Urtheilskraft und das Nachdenken auf, an allem, was es hervorbringt, Theil zu nehmen. Allein, die Leichtigkeit, mit welcher das Genie sich mancher Kunstmittel zu bemächtigen weiß, und das eigene so wohl als das Wohlgefallen Anderer an den ersten Kunstversuchen, die gewöhnlich viel zu frühe für wohlgerathen gehalten werden, verleitet es sehr häufig, über die ersten Grundsätze der Kunst wegzuspringen, Schwierigkeiten zu wagen, ehe das Leichtere völlig gefaßt ist, oder zu fliegen, ehe ihm die Flügel genug gewachsen sind. Wenn nun ein solches Genie in dieser Periode entweder durch guten Rath und Unterricht, oder durch aufmerksames Studium schon vorhandener classischer Kunstwerke nicht wieder zurück geführt wird, um das, was übersprungen worden ist, nachzuholen, so wird es seine besten Kräfte unnütz verschwenden, und sich nie zu einer würdigen Kunststufe empor schwingen können. Denn es bleibt ausgemacht, daß man nie große Fortschritte machen, nie die höchstmögliche Vollkommenheit erreichen kann, wenn man die ersten Grundsätze vernachlässigt; daß man nie Schwierigkeiten überwinden lernt, wenn man das Leichtere nicht überwunden hat, und daß man endlich nie durch eigene Erfahrungen groß werden wird, wenn man nicht vorher die Kenntnisse und Erfahrungen Anderer benutzt hat.

An solchen Klippen scheiterte Bach nicht. Sein feuriges Genie hatte einen eben so feurigen Fleiß zur Folge, der ihn unaufhörlich antrieb, da, wo er mit eigenen Kräften noch nicht durch zu kommen wußte, Hülfe bey den zu seiner Zeit vorhandenen Mustern zu suchen. Anfänglich leisteten ihm die Vivaldischen Violinconcerte diese Hülfe, nachher wurden die Werke der damahligen besten Clavier- und Orgelcomponisten seine Rathgeber.

Nichts ist aber fähiger das Nachdenken eines angehenden Componisten zu erwecken, als die contrapunctischen Künste. Da nun die Componisten der letztgenannten Werke sämmtlich starke Fugisten nach ihrer Art waren, die die contrapunctischen Künste wenigstens mechanisch in ihrer Gewalt hatten, so schärfte das fleißige Studium und Nachahmen derselben seinen Verstand, seine Urtheilskraft und sein Nachdenken nach und nach so, daß er bald bemerkte, wo er Lücken gelassen und etwas nachzuholen hatte, um sodann in seiner Kunst mit Sicherheit desto größere Fortschritte machen zu können.

Eine zweyte Klippe, woran manches schöne, noch nicht genug ausgebildete Genie scheitert, ist öffentlicher Beyfall. Wenn wir diesen öffentlichen Beyfall auch nicht so tief herunter setzen wollen, wie jener Grieche, der zu seinem Schüler, welcher im Theater mit Beyfall gespielt hatte, sagte: Du hast schlecht gespielt: denn sonst würde dich das Publicum nicht beklatscht haben; so ist doch nicht zu läugnen, daß die meisten Künstler durch ihn auf Irrwege geführt werden, besonders wenn er ihnen zu frühe, das heißt: ehe sie gehörige Ueberlegung und Selbstkenntniß erlangt haben, zu Theil wird. Das Publicum will alles menschlich haben, und der wahre Künstler soll doch eigentlich alles göttlich machen. Wie sollte also Beyfall der Menge und wahre Kunst neben einander bestehen können? Diesen Beyfall der Menge suchte Bach nie. Er dachte wie Schiller:

> Kannst du nicht allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
> Mach' es wenigen recht, vielen gefallen ist schlimm.

Er arbeitete für sich, wie jedes wahre Kunstgenie; er erfüllte seinen eigenen Wunsch, befriedigte seinen eigenen Geschmack, wählte seine Gegenstände nach seiner eigenen Meynung, und war endlich auch mit seinem eigenen Beyfall am zufriedensten. Der Beyfall der Kenner konnte ihm sodann nicht entgehen, und ist ihm nie entgangen. Wie könnte auch auf andere Art ein wahres Kunstwerk zu Stande gebracht werden? Derjenige Künstler, welcher sich bey seinen Arbeiten darauf einläßt, sie so einzurichten, wie es diese oder jene Classe von Liebhabern wünscht, hat entweder kein Kunstgenie, oder er mißbraucht es. Sich nach dem herrschenden Geschmack der Menge zu richten, erfordert höchstens einige Gewandtheit in einer sehr einseitigen Behandlungsart der Töne. Künstler dieser Art sind dem Handwerksmanne zu vergleichen, der seine Arbeiten ebenfalls

so einrichten muß, daß seine Kunden sie gebrauchen können. Bach ließ sich nie auf solche Bedingungen ein. Er meynte, der Künstler könne wohl das Publicum, aber das Publicum nicht den Künstler bilden. Wenn er von jemand um ein recht leichtes Clavierstück gebeten wurde, welches oft geschah, pflegte er zu sagen: ich will sehen, was ich kann. Er wählte in solchen Fällen gewöhnlich ein leichtes Thema, fand aber bey der Bearbeitung immer so viel gründliches darüber zu sagen, daß das Stück dennoch nicht leicht werden konnte. Wenn nun hernach geklagt wurde, daß es doch zu schwer sey, lächelte er und sagte: Ueben Sie es nur recht fleißig, so wird es schon gehen; Sie haben ja fünf eben so gesunde Finger an jeder Hand wie ich. War dieß Eigensinn? Nein, es war wahrer Kunstgeist.

Dieser wahre Kunstgeist ist es eben, der ihn zum Großen und Erhabenen, als dem höchsten Ziel der Kunst führte. Ihm haben wir es zu verdanken, daß Bachs Werke nicht bloß gefallen und ergötzen, wie das bloß Schöne und Angenehme in der Kunst, sondern daß sie uns unwiderstehlich mit sich fortreißen; daß sie uns nicht bloß einen Augenblick überraschen, sondern in ihren Wirkungen immer stärker werden, je öfter wir sie hören, und je näher wir sie kennen lernen; daß der in ihnen aufgehäufte ungeheure Gedankenreichthum auch nach tausendmahliger Betrachtung uns noch immer etwas Neues übrig läßt, das unsere Bewunderung und oft unser Staunen erregt; daß endlich selbst der Nichtkenner, der nichts weiter als das musikalische Alphabet kennt, sich kaum der Bewunderung erwehren kann, wenn sie ihm gut vorgetragen werden, und wenn er ihnen Ohr und Herz ohne Vorurtheil öffnet.

Noch mehr. Diesem wahren Kunstgeist muß es verdankt werden, daß Bach mit seinem großen und erhabenen Kunststyl auch die feinste Zierlichkeit und höchste Genauigkeit der einzelnen Theile, woraus die große Masse zusammen gesetzt ist, verband, die man sonst hier nicht für so nothwendig hält, als in Werken, bey welchen es bloß auf Schönheit abgesehen ist; daß er glaubte, das große Ganze könne nicht vollkommen werden, wenn den einzelnen Theilen desselben irgend etwas an der höchsten Genauigkeit fehle; und daß endlich, wenn er, ungeachtet der Hauptrichtung seines Genies zum Großen und Erhabenen, dennoch bisweilen munter und sogar scherzend setzte und spielte, seine Fröhlichkeit und sein Scherz die Fröhlichkeit und der Scherz eines Weisen war.

Nur durch diese Vereinigung des größten Genies mit dem unermüdetsten Studium vermochte Joh. Seb. Bach das Gebiet der Kunst überall, wohin er sich wandte, so ansehnlich zu erweitern, daß seine Nachkommen nicht einmahl im Stande waren, dieses erweiterte Gebiet in seiner ganzen Ausdehnung zu behaupten; nur dadurch konnte er so zahlreiche und so vollendete Kunstwerke hervorbringen, die sämmtlich wahre Ideale und unvergängliche Muster der Kunst sind und ewig bleiben werden.

Und dieser Mann — der größte musikalische Dichter und der größte musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird — war ein Deutscher. Sey stolz auf ihn, Vaterland; sey auf ihn stolz, aber, sey auch seiner werth!

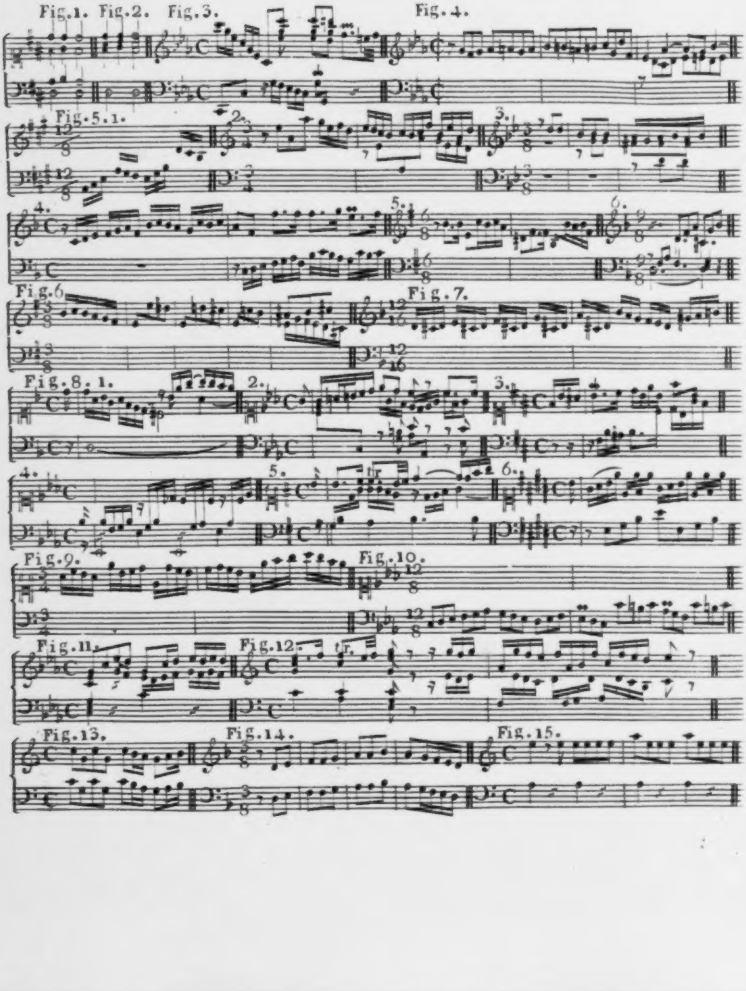


Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
Fig. 6
Fig. 7.
Fig. 8. 1.
2.
3.
4.
5.
6.
Fig. 9.
Fig. 10.
Fig. 11.
Fig. 12
tr.
Fig. 13.
Fig. 14.
Fig. 15.

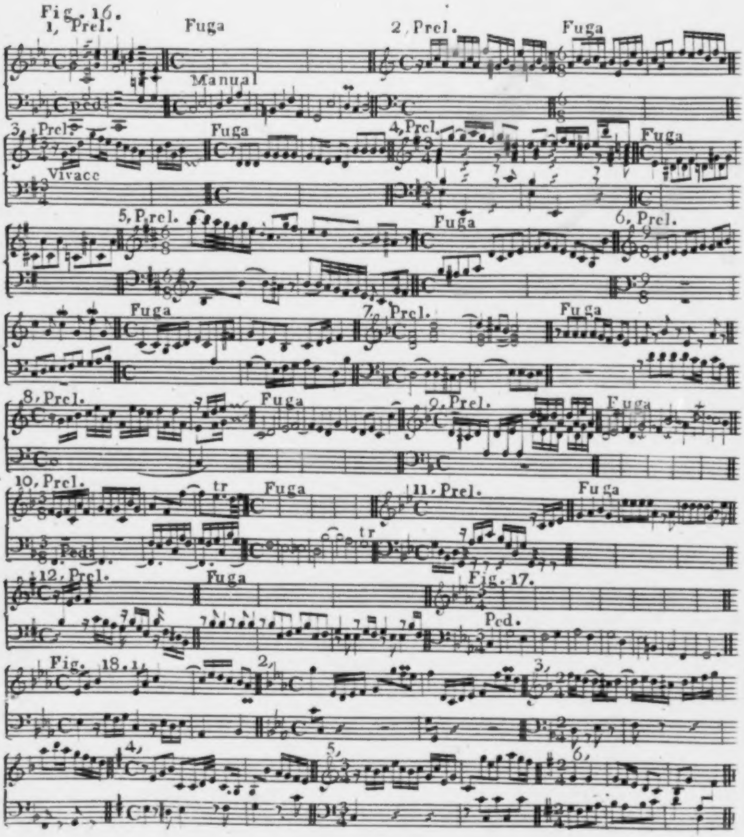


Fig. 16.
1, Prel.
Fuga
Manual
Ped.
2, Prel.
Fuga
3, Prel.
Fuga
Vivace
4, Prel.
Fuga
5, Prel.
Fuga
6, Prel.
Fuga
7, Prel.
Fuga
8, Prel.
Fuga
9, Prel.
Fuga
10, Prel.
tr
Fuga
Ped.
tr
11, Prel.
Fuga
12, Prel.
Fuga
Fig. 17.
Ped.
Fig. 18. 1,
2,
3,
4,
5,
6,

fine

JOHANN SEBASTIAN BACH'S

LEBEN, WIRKEN UND WERKE.

EIN BEITRAG

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERTS

VON

C. L. HILGENFELDT.

Als Programm

zu dem am 28. Julius 1850 eintretenden Säculartage des Todes von Johann Sebastian Bach.

BIBL. VNIVERS. LIPS.

Mit einer genealogischen Tabelle und Notenbeilagen.

LEIPZIG,
FRIEDRICH HOFMEISTER.

Alles erwogen, was gegen ihn zeugen könnte, ist dieser Leipziger Cantor eine Erscheinung Gottes: klar doch unerklärbar. — Er ist wie der Aether: allgegenwärtig, aber unergreiflich.

Zelter über Bach

Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben.

Goethe

Seiner Majestät

FRIEDRICH AUGUST II.

Könige von Sachsen

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet

vom

Verfasser.

Allerdurchlauchtigster,

Grossmächtigster König,

Allergnädigster König und Herr!

Der allerunterthänigst Unterzeichnete erlaubt sich, EUER KÖNIGLICHEN MAJESTÄT diese Frucht langjährigen Forschens ehrerbietigst darzubringen, und, durch die ihm in der geneigten Annahme gegenwärtiger unterthänigster Widmung zu Theil gewordene Königliche Gnade ermuthigt, wagt er es, sich der schmeichelhaften Hoffnung hinzugeben, dass sein redliches Bestreben, mittelst der Schilderung des Lebens und der Leistungen des bedeutendsten Deutschen Tondichters, der die schönsten und ausgiebigsten

Jahre seines umfangreichen Wirkens unter ALLERHÖCHSTIHRER Königlichen Vorfahren schirmendem Scepter verlebte, einen Beitrag zur Geschichte einer Kunst zu liefern, die in dem durch Kunstsinn und Wissenschaftlichkeit von jeher hervorragenden Sachsen so vorzügliche Ausbildung fand, sich des Beifalls EUER MAJESTÄT, des erhabenen Kenners und Beförderers der Wissenschaften und Künste, zu erfreuen haben möge.

Geruhen EUER MAJESTÄT die Gefühle der tiefsten Devotion zu genehmigen, mit welchen verharret

EUER MAJESTÄT

allerunterthänigster

C. L. Hilgenfeldt, J. U. D.,

in Hamburg.

Vorrede.

Das in vorliegendem Werke enthaltene Material war ursprünglich nicht bestimmt, in gegenwärtiger Form und Gestalt der Oeffentlichkeit übergeben zu werden; der Gedanke indess, dass bis jetzt keine einigermassen vollständige Darlegung des äussern wie des Kunstlebens des grössten musikalischen Genies, welches je in die Welt trat, dass ferner keine übersichtliche Vorführung seiner gesammten Schöpfungen vorhanden sei, und die Berücksichtigung des Umstandes, dass es nicht unpassend erscheinen möchte, zur Feier des in dem laufenden Jahre eintretenden hundertjährigen Todestages des noch riesengross in unsere Zeit hineinragenden Heroen der Tonkunst, nach Kräften einen Beitrag zu liefern, gaben die Veranlassung zur Uebernahme einer Arbeit, welche füglich einer gediegeneren Feder hätte anheim fallen müssen. So glaubte ich denn den bereits seit lange vorräthigen Stoff nicht besser, als zu einer systematisch geordneten, ein in sich abgeschlossenes Ganze bildenden Zusammenstellung benutzen zu können.

Der einzige Vorgänger, auf den ich mich hierbei einigermassen stützen konnte, war Forkel, der in seinem ausgezeichneten, vor acht und vierzig Jahren erschienenen Werke: Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, wahrhaft Schönes und Gediegenes niedergeschrieben hat. Aber jener kannte und benutzte bezüglich des historischen Theiles nur sparsame Quellen, und in Betreff seiner, im allgemeinen allerdings trefflichen Kunsturtheile, musste sich seitdem Manches anders herausstellen, indem ihm nur die Hauptschöpfungen des grossen Tonmeisters, und auch diese nicht einmal sämmtlich, zur Untersuchung und Beurtheilung vorlagen. Deshalb ist denn auch das von ihm gelieferte Verzeichniss der Werke Bach's ein höchst unvollständiges, allenfalls nur der Anfang eines solchen zu nennen. Während der Dauer des zweiten halben Jahrhunderts nach Bach's Tode haben sich indess die Sammlungen derjenigen Kenner und Verehrer seiner hohen Kunst, welche die Schätze derselben bis lang wie ein Heiligthum eifersüchtig verwahrten, mehr und mehr geöffnet, eine grosse Anzahl der letzteren sind bereits ans Tageslicht gezogen und haben dazu beigetragen, die Urtheile über so manches, die in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts fallende Kunstperiode Betreffendes,

zu sichten und zu läutern, sodann aber ist das Gebiet der historischen und kritischen Forschung, wie überhaupt, so auch im Bereiche des Musikalischen, seitdem bedeutend erweitert, und daher auch in dieser Beziehung der jetzt vorhandene Stoff umfangreicherer und mannichfaltigerer Art, als er es zur Zeit jenes ersten Biografen Bach's war und sein konnte.

So hat sich denn um die kunst-historische und kritische Forschung in Betreff des Wirkens und Schaffens dieses ersten aller deutschen Tonkünstler in der neuesten Zeit namentlich C. F. Becker in Leipzig ein hervorragendes Verdienst erworben, nicht minder Mosewius in Breslau, so wie der ältere Griepenkerl in Braunschweig, welcher letztere insbesondere durch die Redaction der Peters'schen, die Clavier- und Orgelsachen umfassenden Ausgaben von Bach's Werken, so weit er dabei betheiligt war, und durch die denselben beigefügten historisch-kritischen Bemerkungen, höchst Rühmenswerthes leistete. In ästhetischer Beziehung ist es vorzugsweise A. B. Marx, dessen originelle Beleuchtung einzelner Werke des grossen Tondichters ein vorher nicht gekanntes Licht über dieselben verbreitete. Von früheren musikalischen Schriftstellern liefern, ausser Forkel, Rochlitz, der Herausgeber der älteren Jahrgänge der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, Gerber, der berühmte, noch jetzt des Nachfolgers harrende Lexikograf, und Sulzer, gute Beiträge zur Kunstgeschichte. Unter den Zeitgenossen Bach's sind es dagegen besonders Kirnberger, Mizler, Adlung, Scheibe und Mattheson, deren Werken sich manche authentische, bisher unbeachtet gebliebene Notiz entnehmen lässt, wie denn überhaupt die gesammte deutsche musikalische Litteratur, von der Zeit des ersten Bekanntwerdens des grossen Musikers an, bis auf die unsrige, also während einer unausgesetzten Frist voller fünf Vierteljahrhunderte, vollgültiges Zeugniss ablegt, mit welchem Interesse, mit welcher Hochachtung und Verehrung sein Wirken und Leisten aufgenommen und betrachtet wurde.

Dass demungeachtet eine Zeit von nicht ganz kurzer Dauer eintreten konnte, in welcher er, nicht vergessen, aber doch so gut wie beseitigt, erscheinen konnte, ist ein zu merkwürdiger Umstand, als dass wir ihn, ohne einen Versuch seiner Erklärung übergehen möchten. Fragen wir nach den Ursachen, die ihn zuwege brachten, und werfen wir zu dem Zweck einen Blick auf die Cultur- und Entwickelungsgeschichte des vorigen Jahrhunderts, so finden wir, wie in allen äusseren Kundgebungen derselben um die Zeit von Bach's Tode eine grosse, zur Bequemlichkeit einladende Ruhe in Deutschland waltete. Im Geistigen meditirte man derzeit zwar viel und über Vieles, schuf aber eigentlich nur wenig, doch herrschte in diesem Wenigen Correctheit, Politur und Eleganz. Daneben hatte die moderne,

aus Frankreich herübergedrungene Filosofie zwar erst wenig Fortschritte in Deutschland gemacht, aber doch bereits genug, um die frühere Religiosität, die ehemalige Kirchlichkeit, wenn auch nicht zu neutralisiren, doch bei Kleinem zu unterhölen: starke Gefühle aber und dem entsprechender Ausdruck waren nicht vorhanden.

Wie nun jede Kunst in der Art und Weise ihres zeitweiligen Auftretens mit der dermaligen religiösen Anschauung in genauestem Zusammenhange steht, ja, eigentlich nichts mehr und nichts minder ist, als eine besondere Ausdrucksweise derselben, so auch die Musik, und diese um so mehr, als sie, eine reine Gefühlskundgebung, in der modernen Art ihrer Ausübung lediglich als eine der neueren Culturgeschichte der Menschheit angehörige, speciell in der christlich-religiösen Anschauungsweise wurzelnde Kunst angesehen werden kann, die sich aus dieser und mit dieser Anschauungsweise folgerecht entwickelte, bis sie, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar in Bach und Händel ihren Gipfelpunkt erreichte. Diese waren es ja, die alles Bisherige zusammenzufassen und die Gesammtideen der Kunst in vollkommenster äusserer wie innerer Vollendung wiederzugeben wussten, weshalb wir denn auch gerade in den kirchlichen Werken dieser Beiden das Gepräge des ächten Geistes und der starken Zuversicht des Glaubens in vollster Reinheit erblicken, in ihrem Inhalte aber das Hohe, Göttliche, Ueberirdische dem Menschen kundgethan finden.

Wenn dagegen mit dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts die religiöse Skepsis immer mehr und mehr Raum zu gewinnen anfing, wenn mit der daraus entspringenden Abnahme der Religiosität und Kirchlichkeit auch alles, was in der Kunst sich darauf stützt, Zurückweisung erfahren musste, so kann es nicht Wunder nehmen, dass diese sich auch auf jene Heroen mit erstreckte. In der deutschen Litteratur zeigte sich das Hereinbrechen der Weltlichkeit zuerst in der sogenannten französischen Periode; in der Musik standen in dieser Beziehung die neueren Italiäner an der Spitze. Bereits früher vorbereitet und eingeführt durch Hasse und Graun, gewannen sie jetzt schnell die Oberhand und fanden reichliche Nachtreter. Durch die Verallgemeinerung der neuen politischen und religiösen Ideen, und aus dem Kampfe derselben mit dem, was bisher in dieser Hinsicht das allein Gültige gewesen war, musste sich nun natürlich ein Zwiespalt in der Anschauungsweise, eine Gefühlsunsicherheit erzeugen, die, wie es die dem Gebiete der Kunst und Litteratur angehörigen Erscheinungen aus jener, sich über das ganze letzte Drittheil des vorigen Jahrhunderts erstreckenden Periode darthun, einestheils bis zur Unstätheit und äussersten Flüchtigkeit, anderntheils bis zur krankhaftesten Reizbarkeit ausartete: Erscheinungen, die jede Tiefe und Aechtheit des Gefühls unmöglich machend, die

Befriedigung des Kunstgenusses da suchen liessen, wo sie in abwartender passiver blos geniessender Weise, am leichtesten und ohne grossen Aufwand der Idee, momentan zu finden war. Die reine thematische klassische, einen Grundgedanken in allen seinen Nuancen verfolgende, festhaltende und entwickelnde Musik tritt gänzlich in den Hintergrund; ihre Stelle wird von der blos angewandten, bunten, aus einzelnen an einander gereiheten Sätzen bestehenden vertreten, die allgemeine Bevorzugung gilt der blos äusserlichen Erscheinung, dem sinnlich Schönen; die Aufmerksamkeit auf das Allgemeine der Kunst in ihrem ganzen Umfange ist nur noch höchst geringe, da das von der neuen Richtung begünstigte Streben nach dem äusserlich Fassbaren das Besondere begünstigt, welches aber nur vorübergehenden Reiz, und das Verlangen nach stets neuer Production erweckt, das letzte musikalische Erzeugniss ehemaliger deutscher Gemüthlichkeit, die feinere Operette, verschwindet von der Bühne, die grosse Oper nimmt ihren Platz ein, und so entwickelt sich als äusseres Resultat aus dieser Umgestaltung der musikalischen Dinge das moderne Virtuosenthum und die Herrschaft der Instrumentalmusik, beides begünstigt durch die, vermöge der Fortschritte der Akustik und Mechanik ermöglichte Vervollkommnung der Instrumente, so wie andrerseits nicht ohne Einfluss auf dieselbe, und vermittelt durch die bereits erweiterte und sich noch immer mehr ausbildende Spieltechnik.

Erst der nun folgenden mit dem neuen Jahrhunderte beginnenden Periode ist es aufbehalten, durch die in Folge der äusseren Weltereignisse veranlassten heftigen Erschütterungen, das schwächliche Gefühl wieder zu erkräftigen, den Geist aufzufrischen und eine grössere Selbstständigkeit hervorzurufen. Wir sehen, wie Litteratur und Kunst sofort einen bedeutenden Aufschwung nehmen; neben Goethe und Schiller sind Haydn und Mozart erstanden und haben tüchtig vorgearbeitet, Beethoven erscheint bald darauf, die moderne Symfonie tritt auf und die original-deutsche, heroisch-komische Oper fängt an sich zu bilden. Auch Bach und Händel erscheinen wieder in neuem Glanze, wenn gleich etwas fremd geworden.

So stand die Sache um die Zeit der Beendigung der europäischen Kriege. Merkwürdig genug, es hat sich, in Bezug auf Bach während der darauf folgenden dreissig Jahre derselbe Turnus gewissermassen wiederholt. Der Friede führte in Deutschland wieder eine Zeit der Ruhe und Erholung, mit ihr Behaglichkeit und bequeme Genusssucht, zugleich aber eben dadurch das Aufgeben der Selbstständigkeit des Kunstgeschmackes herbei. In der Litteratur erschien das Fremdländische von Neuem, die englische Periode trat ein; in der Musik gewannen Italiäner und Franzosen mehr und mehr die Oberhand, bis endlich im abgewichenen Decennium dem Erkennen

der offenbaren Verschlechterung des Geschmackes eine Menge Versuche folgten, um dem Uebel abzuhelfen. Aber bei der Unfähigkeit, auf eigen gebahnten Wegen das Ideal zu erreichen, im Gefühle der Schwäche, konnte man nur zu dem unter diesen Umständen einzig richtigen Mittel greifen: Zum Ausgangspunkte zurückzukehren, um an den dort zu findenden einzig sichern Anhalt sich zu lehnen. Bach wurde jetzt mit Macht wieder aufgesucht, studirt und genossen; letzteres freilich mehr in objectiver Weise als aus der Tiefe eigner innerer Gefühlsanschauung, in sofern nämlich die Art und Weise der letztern, aus welcher jene Werke entsprangen, unserer, ohnehin sich durch viele Unwahrheit und Affectation bei grosser Reizbarkeit des Gefühles charakterisirenden Zeit, fast eine fremde geworden ist. — Nur so lässt sich die vorerwähnte heterogen erscheinende Wahrnehmung erklären.

Schön vergleicht übrigens Tieck die Schöpfungen Bach's mit den „altdeutschen tiefsinnigen Münstern.“ In diesen wie in jenen, Denkmälern einer überschrittenen Kunst- und Culturperiode, sehen wir Geist und Gemüth der Zeit, welcher sie entstammen, in aller Grösse und Erhabenheit, zugleich aber in einem Ausdrucke sich abspiegeln, den wir zwar zu bewundern fähig sind, aber nicht wiederzugeben vermögen.

So viel über die Gründe und Ursachen der je nach Zeit und Umständen bedingten Verschiedenartigkeit des Interesse, welches die Kunst- und Geschmackswelt den Werken des grossen Meisters zu Theil werden liess. Dass es in der neuesten Zeit namentlich Felix Mendelssohn-Bartholdy war, welcher jenes nach besten Kräften zu befördern suchte, ist bekannt.

Was nun den vorliegenden Versuch selbst, eine Schilderung Bach's, seines Verhältnisses zu seiner Zeit und seines Einflusses auf den Fortgang der Kunstbildung in möglichst treuen Umrissen zu liefern, anlangt, so sind mir die Schwierigkeiten der Aufgabe sowohl, wie die Mängel der hier unternommenen Lösung zu bekannt, als dass ich umhin könnte, im Voraus die Nachsicht des Lesers dafür in Anspruch zu nehmen. Den historischen Theil anlangend, so habe ich alle irgend auffindbare, oder mir zugängliche Quellen nach besten Kräften zu benutzen gesucht, manches früher Zweifelhafte festgestellt, manches Unrichtige berichtigt, manches Neue aufgefunden und kundgegeben. Gern hätte ich übrigens in dem Verzeichnisse der sämmtlichen Werke Bach's bei Anführung dessen, was davon in Druck erschienen, auch überall das Jahr des Erscheinens der einzelnen Ausgaben beigefügt, aber das war nur in geringerer Ausdehnung möglich. Bekanntlich zieht es der Musikalienverlag noch immer vor, seine Erzeugnisse nicht mit der Angabe einer Jahreszahl zu versehen, wodurch für die musikalische Litteratur der Uebelstand entsteht, dass die Ermittelung jener häufig bedeutenden, oft ganz und gar nicht zu beseitigenden Schwierigkeiten unterworfen ist. Denn

die Musikalienkataloge sind in der Regel hier höchst unzuverlässige Führer, da sie nur das Jahr, in welchem sie selbst erschienen, nicht aber das der in ihnen verzeichneten Artikel, dagegen aber sehr oft bei einem und demselben Werke sehr abweichende, irre führende Titelangaben, angeben. Nun wäre allerdings in vielen Fällen dennoch durch Vergleichung der verschiedenen Jahrgänge ein einigermassen zuverlässiges Resultat zu ermitteln, wenn nicht wiederum der Umstand hinderlich einwirkte, dass z. B. beim Uebergange irgend eines Werkes in die Hände eines andern Verlegers, oder bei Veränderung der Verlagsfirma, der Titel oftmals ein ganz anderer wird, wodurch jenes äusserlich als eine ganz neue Ausgabe erscheint, während es in Wahrheit doch nur eine wiederholte ältere ist. Die ferneren Inconvenienzen und Irrthümer, zu denen der früher im Musikhandel, dessen Verhältnisse erst seit etwa funfzehn Jahren in dieser Hinsicht einigermassen geregelt sind, so gäng und gäbe Nachdruck* bezüglich des Vorhergesagten Veranlassung giebt, sollen hier gar nicht einmal näher erwähnt werden.

Noch bemerke ich, dass im Contexte einige Wiederholungen vorkommen. Diese waren nicht zu vermeiden, wollte ich nicht durch blosse Bezugnahme auf das früher Gesagte den Gang und Zusammenhang des Ganzen jedesmal störend unterbrechen. Endlich möge der Leser mich in Betreff der in dem Werke, namentlich auf den ersten Bogen desselben vorkommenden Druckfehler entschuldigen, da ich, wegen Entfernung vom Druckorte die Revision nicht selbst zu übernehmen im Stande war; weniger bedeutende, wie z. B. Verstösse gegen die Interpunction, einzelne Inconsequenzen in der Schreibweise etlicher Wörter u. dgl. sind übrigens in dem Druckfehlerverzeichnisse, um dasselbe nicht ohne Noth zu vergrössern, nicht mit angeführt.

Und somit empfehle ich das Werk dem Wohlwollen des musikalischen Publicums.

Hamburg, am Johannistage 1850.

Hilgenfeldt, Dr.

---

* Ich weiss gar wohl, dass in gesetzlichem Betracht bei Bach's Werken der juristische Begriff des Nachdrucks keine Anwendung findet. Nichts destoweniger ist und bleibt aber das hier gemeinte Verfahren, über die, mit Arbeit und Opfern, selbst auf die Gefahr des Nichteinschlagens hin, ans Tageslicht geförderten Producte einer solchen Verlagsunternehmung, bei der die Aussicht auf Erfolg sich einigermassen günstig zu stellen scheint, sofort herzufallen, um den und das Verdienst ohne sonderliche Mühe mit theilen zu helfen, wenn auch nicht immer ein gesetzlich strafbares, doch jedenfalls kein rühmliches. In der Regel aber zeichnet sich die hier in Rede stehende Art Nachdrücke — Concurrenznachdrücke möchte ich sie nennen, zum Unterschiede von den gesetzlich verpönten, — durch ihre, gewöhnlich wegen der Eile, um nur ja zu rechter Zeit und ohne viele Arbeit am Markte sein zu können, entstandene Fehlerhaftigkeit aus. Ehe aber der Käufer diese zu bemerken Gelegenheit findet, ist er bereits betrogen. Uebrigens habe ich hier keinen bestimmten Fall im Sinn, und das um so weniger, als das gerügte Verfahren durchaus nicht vereinzelt dasteht, und die Belege dazu dutzendweise vorhanden sind.

Uebersicht des Inhalts.

Seite

Vorrede.

Die Familie Bach.

Der Stammvater, Veit Bach, ein musikalischer Bäcker, wandert aus Ungarn nach Thüringen. 1
Seine Söhne: Hans Bach, der Bäcker, und Johann Bach, der Teppichmacher. 2
Hans Bach's Söhne und Enkel: . . . . . . —
Johann, der älteste, Musikus, dessen Sohn: Johann Aegidius, Rathsmusikdirector und Organist zu Erfurt. . . . . —
Heinrich, der jüngste, Organist in Arnstadt; dessen Söhne: 3
Johann Christoph, Hof- und Stadtorganist zu Eisenach. . . . . —
Nachkommen desselben:
Johann Michael, Organist und Stadtschreiber zu Gehren, Schwiegervater Joh. Seb. Bach's. . . . . —
Johann Günther. 4
Christoph, zweiter Sohn von Hans Bach. Grossvater Joh. Seb. Bach's. Söhne von Christoph: . . . . —
Johann Ambrosius, der Vater Joh. Seb. Bach's. . . . . —
Johann Jacob, und Johann Christoph, Brüder Johann Sebastians. . . . . —
Johann Christoph, Zwillingsbruder von Joh. Ambrosius. . . . . —

* * *

Excurs. . . . . —
Die äussere Stellung der Künstler im siebzehnten Jahrhundert. 5
Das moderne Musiktreiben. . . . . . . —
Trennung desselben in Production und Reproduction. 6
Ueberhandnahme der letzteren. Virtuosenthum und Dilettantismus. . . . . . . —
Componirsucht. . . . . —
Mängel der heutigen Musiklehre, und Ursachen davon. 7

* * *

Rückkehr zur Familie Bach. 8
Familienversammlungen. . . . . —
Anticipation einiger historischen Bemerkungen über Joh. Seb. Bach's Nachkommen. 9

Seite

Von dessen zwölf Söhnen überlebten ihren Vater:
Wilhelm Friedemann, der Hallische Bach. Excentricität dessen Wesens. 9
Carl Philipp Emanuel, der Hamburger oder Berliner. Dessen Verdienste um die neuere Musik. Das Altbachische Archiv. 10
Johann Christoph Friedrich, der Bückeburger. 12
Johann Christian, der Mailändische oder Englische. Lieblingscomponist s. Zeit. 13
Gottfried Heinrich. 14
Mit den Söhnen Johann Sebastian's schliesst die musikalische Generation Veit Bach's. . . . . —
Geschlechtsregister der Familie Bach. . . 15
Zusätze und Erläuterungen zu demselben. . —

Johann Sebastian Bach.

Aeussere Lebensverhältnisse.

Seine Jugend und früheste Kunstbildung. . . 21
Aufenthalt in Lüneburg, mehrfache Reisen. . 22
Anstellung zu Weimar als Violinist der Hofcapelle. . . . . —
Er wird Organist zu Arnstadt; nächstdem zu Mühlhausen, wo er sich verheirathet. . . —
Kommt als Hoforganist wieder nach Weimar. 23
Wettkampf mit dem Franzosen Marchand. . —
Wird Capellmeister des Fürsten von Anhalt-Cöthen. 26
Verheirathet sich zum zweitenmale. . . . . —
Reise nach Hamburg, wo er sich um eine Organistenstelle bewirbt, ein Stümper aber ihm vorgezogen wird. . . . . —
Er erhält das Cantorat und die Musikdirectorstelle zu Leipzig. 27
Sein Besuch bei Friedrich dem Grossen. Das Königsthema. 28
Fängt an zu kränkeln und erblindet. . . . 29
Letzte Lebenszeit und Tod. . . . . . . —

Bach als Mensch und als Künstler.

Bescheidenheit seines Wesens und Charakters. 30
Bach als Familienvater. . . . . —
Freundschaftliches Verhältniss zu andern Künstlern. 31
Händel allein scheint ihn zu meiden. . . . —

Seite
Der Capellmeister Scheibe. 32
Bach lebt lediglich der Kunst und seiner Familie. 33

Bach als Clavierspieler.
Zustand der Kunst des Clavierspieles im siebzehnten Jahrhundert. 33
Man spielt nur mit drei Fingern. . . . . . . —
Der Franzose Couperin. 35
Bach's Verdienste um das Clavierspiel. . . . —
Seine Applicatur. . . . . —
Die Bach'sche Hand- und Fingerhaltung bleibt lange Zeit Geheimniss seiner Schüler und deren Zöglinge. 36
Die mangelhafte Construction der . . en Claviere war der Ausbildung des Spiels hinderlich. —
So auch die damalige Temperatur in Betreff der Benutzung sämmtlicher Tonarten. . . 37
Bach temperirt gleichschwebend. 38
Seine Hand- und Fingerhaltung. . . . . . —
Die Hammermethode. 39
Bach's Behandlungsweise des Claviers ist die Grundlage des heutigen Fortepianospieles . 42
Das sogenannte Heraussiehen des Tones aus dem Instrumente. . . . . —
Das Fortepiano zu Bach's Zeit. 43
Sein Verdienst um die Verbesserung desselben. —

Bach's Leistungen auf der Orgel.
Er steht als Orgelkünstler bis jetzt noch unübertroffen da. 45
Unterschied zwischen der Behandlung des Claviers und der Orgel. . . . . —
Bach vermehrt die Kunstmittel zum Zweck des Orgelspieles 46
Verbessert die Manualapplicatur. . . . . . —
Verwendet das Pedal als obligates Instrument. —
Registrirkunst. . . . . —
Erweitert die Benutzung der Harmonie. Alte Kirchentonarten. 47
Die Nivelleurs. 48
Die schlechten Organisten unserer Zeit. . . 49
Ursache des Verfalles der Orgelmusik. . . . —
Bach als Orgelrevisor. 50
Nochmals der Capellmeister Scheibe. . . . —
Bach spielt verschiedene Streichinstrumente. . 51
Ist der Erfinder des Lautenclavicymbels und der Viola pomposa. . . . . —

Bach als Componist.
Grundeigenthümlichkeiten seiner Compositionen. 52
Charakter der früheren Musik. 53
Kirchlicher Ursprung derselben. . . . . . —
Abwege. . . . . —
Ausbildung der Musik in Italien. . . . . . —
Zusammenstellung deutscher und italiänischer Musik. . . . . —
Französiche Musik jener Zeit. 54
Bach's Kunststudien. . . . . —

Seite
Sind eklektischer Art. 54
Sein Kunstprincip. 55
Verfahren Bach's, dasselbe zu realisiren. . . —
Seine Werke wollen im Zusammenhange erfasst werden. 56
Irrthümliche Ansichten über dieselben. . . . —
Bach's Principien der Harmonie. 57
Frühere Versuche zur Verbesserung und sicherern Begründung des Harmoniesystems. . 58
Princip des Grundbasses. . . . . —
Rameau's desfallsige Aufstellungen. 59
Consequenzen des neuen Princips. . . . . —
Praktische Anwendung des harmonischen Princips in Verbindung mit dem melodischen . 60
Melodische Durchgänge in den einzelnen Stimmen. 61
Freiere Intervallenfortschreitung. . . . . . —
Bach setzt Quinten- und Octavenparallelen. . 62
Stimmenfluss. Vollendete Form. . . . . . —
Unterschied unter seinen einzelnen Werken, je nach ihrem Zwecke, den Mitteln, durch welche dieser herbeigeführt werden, und dem Orte, wo es geschehen soll. 63
Orgelcompostionen: insbesondere die Orgelfuge. 64
Bemerkungen üb. d. Ausdruck *pro organo pleno*. —
Gesangcompositionen:
Die Motette. 65
Das Recitativ. . . . . —
Die Arie. 66
Bach hat kein Lied componirt. . . . . . —
Verschmäht äussere Effecte. . . . . . . —
Seine Verdienste um die Verbesserung und Ausbildung der Melodie. 67
Entwickelt gerade durch die Melodie den grössten harmonischen Reichthum. . . . . . —
Seine Melodien tragen den Charakter des Ungewöhnlichen. . . . . —
Ursachen dieser Erscheinung. . . . . . . —
Rhythmen-Reichthum der Bach'schen Composition. 69
Forkel's Ausspruch über die Bach'sche Melodie. 70
Fortgesetzte Kunststudien Bach's. 71
Seine strenge Selbstkritik. 72
Bessert fortwährend an seinen Werken. Beispiele. 73
Vorwaltendes Princip der ästhetischen Einheit. 74
Die Technik ist bei ihm lediglich Mittel zum Zweck 77
Seine künstlerische Selbstständigkeit. . . . —

* * *

Das Interesse an Bach's Werken schwindet bald nach seinem Tode. 78
Erneuert sich wieder nach länger als 50 Jahren —
Ursachen dieser Erscheinungen. 80

Bach's Werke.
Die drei Kunstperioden. 81
Momente, die specielle Kritik Bach'scher Compositionen angehend. 82
Varianten. 83
Noch bei Lebzeiten gedruckte Werke desselben. 83

Seite

Manuscripte der bei seinem Ableben noch unedirt gewesenen Compositionen. 84
Kurz nach Bach's Tode gedruckte Werke desselben. 85
Einige zu Bach's Zeiten besonders gebräuchliche, jetzt ungewöhnlichere Compositionsformen. . 87
Verschiedene Arten des Präludiums:
Das Präludium oder Präambulum im engeren Sinne. . . . . —
Die Ouvertüre. 88
Die Symfonie. . . . . —
Die Sonate. . . . . —
Die Toccate. 89
Die Fantasie. . . . . —
Die Caprice. 90
Die Fuge. . . . . —
Die Bach'sche Fuge. . . . . —
Die Invention. 91
Die Suite. Einzelne Theile derselben:
Die Allemande. . . . . —
Die Courante. 92
Die Sarabande. . . . . —
Die Gique. . . . . —
Die Menuett. . . . . —
Der Passepied. . . . . —
Die Ciaccone. 93
Die Passecaille. . . . . —
Die spätere Parthie und das Divertissement sind aus der Suite entstanden. . . . . —
Die Partite, Vorläuferin der Variation, ist von der Vorhergehenden unterschieden. . . . 94
Choralpartiten. . . . . —

Uebersicht sämmtlicher Compositionen Bach's.

I. Singcompositionen.
A. Cantaten und Kirchenstücke.
Vorbemerkungen. 96
Verzeichniss der Cantaten für bestimmte Sonn- und Festtage. 99
Cantaten ohne nähere Bezeichnung der Pericopen. 105
Gelegenheitscantaten. 107
Gedruckte Ausgaben vollständiger Cantaten und einzelner Theile derselben. 108
Die vierstimmigen Choralgesänge. . . —
B. Motetten.
Verzeichniss derselb. nebst Bemerkungen. 111
Gedruckte Ausgaben. 112
C. Passionen.
Vorbemerkung. 113
Die fünf Passionen. . . . . —
Picanders Texte. . . . . —
Gedruckte Ausgaben. 115
D. Missen.
Verzeichniss derselben. . . . . —
Mehrere sind aus Theilen einzelner Cantaten zusammengesetzt. . . . . —
E. Einzelne Kirchenstücke.
Verzeichniss ders. u. dessen was davon gedruckt ist. 117
II. Claviercompositionen.
A. Für Flügel oder Clavier allein.
Zum Zweck der Instruction geschriebene Sachen:
Die kleinen Präludien. 118
Inventionen. . . . . —
Kleine Fugen. . . . . —
Die Kunst der Fuge. 119
Gedruckte Ausgaben. . . . . —
Werke für den Vortrag.
Vier Theile Clavierübung. 120
Ausgaben. 121
Entstehung der Kaiserling'schen Variationen. . . . . —
Das musikalische Opfer. 122
Das wohltemperirte Clavier. 123
Die Chromatica. 124
Die Suiten. 125
Fantasien, Toccaten u. Prälud. m. Fugen. —
Verzeichniss dessen was im Druck erschienen. 126
B. Für Clavier mit Begleitung.
Die Sonaten und Trios. . . . . —
Fuga canonica in epidiapente. 127
Die Flügelconcerte mit Begleitung. . . —
Angabe der in Druck erschienenen Sachen. —
Bach als Arrangeur. 128
III. Orgelcompositionen.
Vorbemerkung. . . . . —
A. Präludien, Fugen, Toccaten, Fantasien.
Verzeichniss derselben. 129
Einige Nachweisungen über die Originalmanuscripte, die Zeit der Entstehung dieser Werke u. s. w. . . . . —
Verzeichniss der davon gedruckten Sachen. 130
B. Vorspiele über Choralmelodien; *Partite diverse*.
Zweierlei Arten der Vorspiele. . . . 131
1. Kunstreichere:
Die Katechismusgesänge. 132
Sechs Choräle verschiedener Art. . . —
Achtzehn Choralvorspiele. 133
Partiten. . . . . —
2. Einfachere:
Sind meistens zu Cöthen componirt. 134
Ausgaben d. Choralvorspiele, Partiten etc. 135
C. Orgelsonaten, Trios, Concerte.
Sind nicht für speciell kirchliche Zwecke, sondern für den Concertvortrag u. w. d. a. bestimmt. 135
Sechs Sonaten oder Trios. 136
Noch sechs. . . . . —
Concerte. . . . . —

Seite
Ausgaben davon. 136
Schlussbemerkungen; der heutige Organist eine blosse Spielmaschine. . . —
D. Vermischte Orgelsachen.
Kleine Fantasien. . . . . —
Pastorale. 137
Passacaglia. . . . . —
Canzone. . . . . —
Ausgaben davon. . . . . —
III. Compositionen für Orchesterinstrumente.
Bach hat deren für fast alle, seiner Zeit übliche Instrumente geschrieben. . . . . —
Die sechs Soli für Violine. . . . . . —
Die sechs Soli für Violoncello. . . . . —
Concertstücke, Duos, Trios, Quatuors, Sonaten, Symfonien und Ouverturen für verschiedene Instrumente. 138
Nachwort zu dem Verzeichnisse der Bach'schen Compositionen. . . . . —
Collectivausgaben. . . . . —
Arrangements. 141

Bach als Lehrer.

Hat keine eigentliche Schule im kunst-historischen Sinne gestiftet. 143
Ursachen. . . . . —
Sein weitverbreiteter Ruf als Lehrer. . . . —
Pädagogischer Theil seines Unterrichts. . . 144
Dilettantismus; zweierlei Arten desselben: ästhetisirender und technischer. . . . . . . —
Bach's Schüler. 146
Aus der Weimarschen Periode:
Johann Martin Schubart. . . . . . —
Johann Tobias Krebs. . . . . —
Johann Caspar Vogler. 147
Aus der Cöthener Periode giebt es keine Schüler Bach's. . . . . —
Aus der Leipziger Periode:
H. N. Gerber. . . . . —
Wilh. Friedemann Bach der Hallische. 148
Carl Philipp Emanuel Bach, der Berliner oder Hamburger. 149
Ist Gründer des modernen Fortepianospiels. . . . . —
Ausspruch Haydn's über ihn. 150
Musikalischer Nachlass. 151
Das Altbachische Archiv: Bestand desselben. . . . . —
Johann Ludwig Krebs. . . . . . . —
Gottfried August Homilius. . . . —
Johann Friedrich Doles. 152
Altnikol. 153
Fischer. . . . . —
Joh. Friedrich Agricola. . . . . —
Joh. Philipp Kirnberger. 154
Dessen Verdienste um die Harmonielehre. —
Es fehlt der letzteren bis auf den heutigen Tag an rationeller Begründung. 154
Die moderne Terzenbauerei, eine Missgeburt. 156
Kirnberger's theoretische Werke. . . 157
Goldberg. 158
Christoph Transchel. 159
Carl Friedrich Abel. . . . . —
Johann Gottfried Müthel. 160
Joh. Christoph Bach, der Bückeburger. —
Christian Samuel Barth. 161
Johann Christian Kittel. . . . . . —
Auf die Zustände des heutigen Organistenwesens bezügliche Schlussbemerkung. . . . 162

Urtheile d. Zeitgenossen Bach's über ihn.

Angebliches Verkennen seines Geistes, abseiten der letzteren. 163
Neigung unserer Zeit zur Klage über Missachtung und Verkennung der Künstler. . . . —
Bedeutende äussere Ehrenbezeugungen und übermässige Belohnungen wurden Bach nicht zu Theil. . . . . —
Ursachen warum nicht. . . . . —
Das Genie steht über seiner Zeit. 164
Sonstige Beschuldigungen der von den Zeitgenossen Bach's gegen ihn angeblich geübten Missachtung. . . . . —
Sind unwahr. . . . . —
Genoss überhaupt im Leben wie bei seinem Tode der grösstmöglichsten Auszeichnung und Theilnahme. 165
Aber auch der Anerkennung seines höchsten geistigen Werthes. 166
Streben des vorigen Jahrhunderts nach Fortschritt in der Wissenschaft und Kunst. . . —
Die Aesthetik beginnt erst sich heranzubilden. —
Wird dazumal bei Beurtheilung von Kunstwerken weniger sch… von der Technik gesondert. —
Componist und Virtuose in einer Person. . . 167
Specielle Urtheile über Bach's Kunstleistungen von einigen seiner Zeitgenossen. . . . . —
Der weimarsche Capellmeister Johann Ernst Bach; Bolliond de Marmet. . . . . . . —
Adlung, Scheibe, Mattheson, Burney, Marpurg. 168

Beschluss.

Bildnisse Joh. Seb. Bach's. 169
Oelgemälde. . . . . —
Kupferstiche. 170
Steinzeichnungen. . . . . —
Büsten. . . . . —
Sein Monument mit Büste vor dem Thomasthore in Leipzig. . . . . —
Zusätze und Verbesserungen. 172
Geschlechtsregister der Familie Bach und Notenbeilagen. Tab. 1—3.

Die Familie Bach.

Etwa zu Anfang des letzten Drittheils des sechzehnten Jahrhunderts durchzog ein wackerer Mann die Thüringer Lande, herwandernd aus dem fernen Ungarn, seiner Heimath, um dem Geschicke zu entgehen, welches grausam auf deren Bewohner, namentlich aber auf demjenigen Theile derselben lastete, welcher zu den nicht katholischen Glaubensbekennern sich zählte. Die grössere schöne Hälfte Ungarns mit der alten Hauptstadt befand sich derzeit in den Händen der Osmanen; um den noch übrigen Theil, zu welchem auch Presburg gehörte, haderten einheimische Dynastenfamilien, an ihrer Spitze die mächtigen Zapolya's, mit dem Hause Habsburg; und um das Maass des Unglückes vollzumachen, so erneuerten sich, als im Jahre 1561 die Jesuiten wieder zu Presburg sich niedergelassen hatten, die alten Religionskämpfe und die Verfolgungen der Nichtkatholischen im furchtbaren Grade. Wer von den protestantischen Glaubensgenossen es möglich machen konnte, rettete von seiner Habe, was zu retten war, und floh ins Ausland.

So auch Veit Backh[1] oder Bach, aus Presburg. Einer deutschen, vor längerer Zeit in das Land der Magyaren übersiedelten protestantischen Handwerkerfamilie angehörend, suchte er in dem wahrscheinlichen Stammlande seiner Altvordern ein Plätzchen, auf dem er ruhig und ungestört seinem Glauben und seiner Berufsthätigkeit leben könnte, und fand ein solches in der Nähe von Gotha, auf dem Dorfe, Wechmar, wo er sich mit dem, was er von seinem Vermögen gesichert, ankaufte, und seinen gewohnten Betrieb, das Bäckergewerbe von neuem ergriff. Heiteren Geistes und kunstsinnigen Gemüthes übte er nebenbei die Musik zu seiner und anderer Ergötzung, und die aus der früheren in die neue Heimath mit herübergebrachte Cither[2] war in Mussestunden seine liebste Gefährtin, die ihn sogar zur Mühle begleitete und,

1. Nach einer, muthmasslich von Emanuel Bach herstammenden Tradition, sollen die ältesten Zweige der Familie sich so geschrieben haben. Möglich, dass der Name dem Gewerbe entnommen ist, wie das bei bürgerlichen Familien vor 300 Jahren noch Sitte war. Back, Plur. Bäcken ist noch heut zu Tage die provincielle Wortform für das hochdeutsche Bäcker.

2. Ein im 16. Jahrhundert sehr beliebtes, guitarrenartiges, mit 4, 5 oder 6 Metallsaiten bezogenes Instrument von verschiedener Grösse. Die viersaitige Cither war am meisten verbreitet: Instrumentum sutoribus et sartoribus usitatum, wie Prätorius sagt.

während er sein Korn mahlen liess, den einförmigen Rhythmus des klappernden Räderwerkes durch melodische Begleitung belebte.

Ob Veit Backh bereits bei seiner Einwanderung ins Thüringische verheirathet gewesen, oder ob er sich hier erst ein Weib nahm, darüber lässt sich in den Quellen nichts auffinden. So viel aber ist gewiss, dass er zwei Söhne hinterliess, auf welche der musikalische Sinn und das Talent des Vaters übergingen, Eigenschaften, die, merkwürdig genug, auf fast sämmtliche ihrer zahlreichen Nachkommen während zweier vollen Jahrhunderte durch sechs Generationen sich gleichsam erblich fortgepflanzt zu haben scheinen. Alle von Veit abstammenden Bach's, und derer sind über sechzig bekannt, waren, bis auf zwei oder drei, wackere Kunstjünger; die meisten von ihnen ausübende Musiker von Fach, worunter viele ausgezeichnete, mehrere sogar von sehr berühmten Namen sich vorfinden.

Eine ähnliche Erscheinung ist in der Kunstgeschichte unerhört. Man hat wohl die Familie der Scarlatti in dieser Beziehung den Bach's an die Seite setzen wollen, aber diese lieferte doch nur durch zwei Generationen wirklich ausgezeichnete Künstler. Die dritte Generation war bereits sehr schwach.[1]

Veit Bach mag gegen die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts geboren sein. Sein Todesjahr ist unbekannt. Seine beiden Söhne, Hans Bach, ein Bäcker, und Johann Bach, ein Teppichmacher, waren tüchtige Musiker. Von der Nachkommenschaft des letztern sind keine Nachrichten vorhanden. Dagegen hinterliess Hans Bach bei seinem, im Jahre 1626, erfolgtem Tode, drei Söhne, Johann, Christoph und Heinrich.

Alle drei waren musikalischen Sinnes, besonders soll der jüngste der Brüder, Heinrich, sich schon früh so ausgezeichnet haben, dass selbst der damals regierende Graf von Schwarzburg-Arnstadt auf ihn aufmerksam wurde und ihn mit seinen Brüdern nach Italien reisen liess,[2] um sich auszubilden.

Von dem ältesten Sohne Hans Bach's, Johann, der nach seiner Zurückkunft aus Italien wahrscheinlich in seiner Heimath Organist wurde, ist weiter nichts bekannt als dass er Organist an der Predigerkirche und Rathsmusikus zu Erfurt war. Geboren im Jahre 1604, starb er 1673. Seine Nachkommen blieben alle der Kunst treu. Fast alle bekleideten Organisten-, Cantoren- oder Stadtmusikusstellen in so ausgedehnter Weise, dass nach ihnen noch gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts, wie Adlung[3] erzählt, noch alle Rathsmusiker in Erfurt die Bache genannt wurden, obgleich dort kein Bach in einer solchen Anstellung mehr existirte. Unter ihnen ragte besonders hervor Johann Aegidius Bach, Johann Bach's Sohn, welcher zu Erfurt die Stelle eines Rathsmusikdirectors und Organisten an der Kirche St. Michael bekleidete, und von 1645 bis 1717 lebte. Auch der Sohn von Johann Aegidius,

---

1. Allenfalls kann die Familie der Benda's, in welcher die Kunst sich durch zehn Mitglieder mit glücklichem Erfolge fortpflanzte, noch in dieser Beziehung hier angeführt werden.

2. Nach einer, in dem weiter unten noch zu erwähnenden Geschlechtsregister der Bach'schen Familie von Kawaczynski enthaltenen Notiz, wären es nicht die Söhne von Hans, sondern die von Johannes Bach gewesen, welche der Graf nach Italien reisen liess.

3. Desselben Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit, S. 690. Anm. f.

Johann Bernhard, geboren 1676, war ein ausgezeichneter Musikus. Er wurde zuerst Organist an der Kaufmannskirche zu Erfurt, kam 1699 in gleichem Amte nach Magdeburg und 1703 als Kammermusikus und Hauptorganist nach Eisenach, wo er im Jahre 1749 mit Tode abging. Seine trefflichen Compositionen, insbesondere seine Präludien und Ouverturen in Telemann'scher Manier, fanden ihrer Zeit ungemeinen Beifall.

Der jüngste Sohn Hans Bach's, Heinrich, wurde im Jahre 1615 geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, und nach dessen Tode durch seinen Bruder, den bereits oben erwähnten Erfurter Organisten Johann Bach, der ihn in der Kunst so vervollkommnete, dass er nach Italien gehen und den Unterricht dortiger Musikmeister mit Erfolg benutzen konnte. In die Heimath zurückgekehrt, erhielt er, noch ganz jung, die Rathsmusikusstelle zu Schweinfurt, die er dermassen mit Ehren bekleidete, dass er seiner Geschicklichkeit halber bald darauf in gleicher Eigenschaft und mit besserem Einkommen nach Erfurt, und im Jahre 1641 als Organist nach Arnstadt berufen wurde, wo er im Jahre 1692 mit Tode abging.

Seine Nachkommenschaft bestand aus drei Söhnen und acht und zwanzig Enkeln, unter denen sich namentlich sein ältester Sohn, Johann Christoph, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643, als angestellter Hof- und Stadtorganist zu Eisenach hervorthat. Er war einer der grössten Orgelspieler und der stärkste Contrapunktist seiner Zeit. Seine Fertigkeit auf der Orgel, wie auf dem Claviere war eminent; er soll niemals mit weniger als fünf Realstimmen gespielt haben. Seine Compositionen werden als ganz vorzüglich gelobt. Johann Friedrich Reichardt, der Gelegenheit hatte, mehrere derselben aufführen zu hören, rühmt besonders eins seiner fünfstimmigen Kirchenstücke. Ueberhaupt setzte er gern sehr vollstimmig, wovon eine in zwölf obligaten Stimmen componirte Kirchenmusik Zeugniss gibt. Auch in dem, zu der Zeit so genannten galanten Style war er ausgezeichnet, und vielleicht der erste der es wagte, das Intervall der übermässigen Sexte zu verwenden, wie sie denn bereits in einer um das Jahr 1680 von ihm gesetzten Motette gefunden wird. Er entwickelte hauptsächlich bedeutende Kraft des harmonischen Ausdruckes, überraschende Modulationen, und reiche, fliessende Melodien, Eigenschaften durch welche seine Werke eine ungemeine Verbreitung fanden. Er hat ungemein viel geschrieben und manches seiner Werke mag wohl noch hie und da, als schätzenswerthe Reliquie einer vergangenen Kunstperiode, in den Händen von Sammlern sich befinden. Oeffentlich vorgeführt wurden seine Compositionen noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, am längsten wahrscheinlich in Hamburg, wo man viel von ihnen hielt. Johann Christoph Bach starb im Jahre 1703 am 31. März, im sechzigsten Jahre seines Alters und im acht und dreissigsten seiner Amtsführung. Er war Vater dreier Söhne, von denen der älteste, Johann Nicolaus, geboren am 10. October 1669, im Jahre 1695 Organist zu Jena wurde, sich besonders durch Anfertigung vorzüglich guter Claviere einen Namen machte und 1740 starb. Der zweite Sohn, Johann Christoph, lebte als Clavierlehrer abwechselnd in Hamburg, Erfurt und Rotterdam, und ging zuletzt nach England. Der dritte Sohn, Johann Friedrich, wurde Organist an der St. Blasiuskirche in Mühlhausen.

Heinrich Bach's zweiter Sohn war Johann Michael. Dieser, dessen Geburts- und Todesjahr nicht ermittelt werden konnten, war ein sehr tüchtiger Musiker, und bekleidete ausser

der Organistenstelle noch den Stadtschreiberposten im Amte Gehren am Thüringer Walde. Seine Compositionen werden von den Zeitgenossen sehr gelobt. Er ist ausserdem bemerkenswerth, als erster Schwiegervater des grossen Johann Sebastian. Der berühmteste von den Söhnen dieses letztern, Carl Philipp Emanuel Bach, hatte eine Sammlung von Compositionen mehrerer musikalischen Glieder seiner Familie angelegt, die unter dem Namen des Bach'schen Archiv's bekannt ist, und weiter unten noch mehrmals Erwähnung finden wird. Sie enthält unter andern auch mehrere Motetten von Johann Michael Bach, namentlich eine sehr gut gearbeitete zweichörige mit acht Realstimmen. Auch hat er viele Claviersachen und besonders „starke" (wie der alte Joh. Gottfr. Walther in seinem musikalischen Lexicon vom Jahre 1732 sich ausdrückt) Sonaten geschrieben.

Vom dritten der Söhne Heinrich Bach's ist nur der Name Johann Günther bekannt.

Bis jetzt haben wir den dritten Enkel Veit Bach's unerwähnt gelassen. Dieser, Christoph mit Namen, zweiter Sohn von Hans Bach, wurde geboren im Jahre 1613, bekleidete die Organistenstelle zu Eisenach und starb im Jahre 1661.

Von seinen drei Söhnen ist der mittlere, Johann Ambrosius, der im Jahre 1645 geboren wurde und als Hof- und Stadtmusikus zu Eisenach im Jahre 1695 starb, als Vater von Johann Sebastian merkwürdig. Er besass ausser diesem letztern noch zwei Söhne, Johann Jacob, und Johann Christoph, die ebenfalls nicht ohne Talent waren und sich ausschliesslich der Musik widmeten, aber von dem Genie ihres Bruders ganz und gar verdunkelt wurden.

Endlich sind hier noch Johann Ludwig und Johann Christoph Bach zu nennen. Ersterer, muthmasslich ein Nachkomme Heinrich Bach's, war Herzoglich Meiningen'scher Capellmeister von bedeutendem Rufe. Letzterer, ein Zwillingsbruder von Johann Sebastians ebengenanntem Vater bekleidete zu Arnstadt die Stelle eines Hof- und Stadtmusikus. Im Jahre 1645 geboren, ging er im Jahre 1694 mit Tode ab. Beide Brüder waren einander nicht nur in allem Aeussern, sondern sogar was Gesundheitszustand, Charakter und Kunst betraf, so ähnlich, dass sie, und, wie Emanuel Bach es erzählt, sogar von ihren Frauen, nur durch die Kleidung von einander unterschieden werden konnten. Auch starben sie kurz nach einander innerhalb Jahresfrist.

* * *

So viel von den Vorfahren Johann Sebastian Bach's. In Betreff der Seitenverwandtschaft des grossen Kunstheroen mag noch bemerkt werden, dass zur Zeit seiner Blüthe an fünf und zwanzig bis dreissig Glieder der Familie, sämmtliche directe Nachkommen des Stammvaters Veit im Thüringischen so wie im benachbarten Franken und Sachsen entweder als Organisten oder als sonst angestellte Musiker, sich in Amt und Würden befanden.

Es könnte Wunder nehmen, dass so wackere Kunstgenossen, wie deren in der Bach'schen Familie so viele sich hervorthaten, ausser ihrem Vaterlande, ja selbst ausserhalb ihrer engeren

Heimath so wenig bekannt geworden. Aber, wie schon Mitzler[1] in seiner kurzen Beschreibung von Joh. Sebast. Bach's Leben und Wirken es treffend andeutet, in jenen einfacheren anspruchsloseren Zeiten waren diese ehrlichen Thüringer so frei von aller Ehrsucht, so zufrieden mit ihrem Vaterlande, mit ihrem Stande und mit ihrem Loose, dass sie gar nicht einmal daran dachten, noch fernerem Glücke nachzugehen. Sie zogen den Beifall ihrer Fürsten und den einer Menge treuherziger Landsleute, ihrer Bekannten, ihrer Freunde, ihrer Verwandten, anderen noch ungewissen, obendrein nur mit Mühe und Kosten zu suchenden Lobeserhebungen vor. Der Sinn für die Heimath und deren Sitte war zu jener Zeit noch so tief eingewurzelt, dass kein deutscher Künstler so leicht sich überwand, als dienstloser Glücksritter in fremden Gauen umherzuziehen: fand ja doch ein jeder, der das Seinige gelernt hatte und in seinem Fache etwas Rechtschaffenes zu leisten im Stande war, ohne grosse Noth bald sein Unterkommen im Vaterlande. Daher war denn das wandernde Virtuosenthum so gut wie unbekannt. So wirkte denn der wackere Künstler kräftig und rüstig zwar nur für die nächste Umgebung und wenig bemerkt und ausgezeichnet von grossen Herren, aber auch unberührt vom Neide, und gesichert vor Schicksalsschlägen.

Lag nun freilich eine solche Genügsamkeit, die in unseren Tagen vielleicht auffällig erscheinen dürfte, zunächst im Charakter damaliger Zeit und den Zuständen des Landes, so entsprang sie doch auch zum Theil mit aus der Art und Weise, wie sich der Künstler heranbildete. Während jener Periode, welche die Blüthe der protestantischen Kirchenmusik, namentlich des Choralwesens, umfasst, durfte sich Niemand als Künstler berufen glauben, der sich nicht vollkommen bewusst war und Zeugniss ablegen konnte, alles das, was zur vollständigen Ausübung der Kunst gehört, gewissenhaft in allen Stücken sich zu eigen gemacht zu haben. Namentlich gilt dies von den derzeitigen Componisten. Versuche und Schülercompositionen gelangten nicht vor die Oeffentlichkeit, und wer sich mit seinen Arbeiten in diese hineinwagte, der war sich bereits mit Recht bewusst, es auch thun zu dürfen. Noch Johann Sebastian Bach selbst liefert hierfür das beste Beispiel. Erst in reiferem Alter fand er es angemessen, die Producte seines Geistes in weitere Kreise einzuführen, und dennoch hielt er sie für so wenig vollkommen, dass er fortwährend daran zu feilen und zu bessern suchte. So lieferte er denn aber auch echte Kunstwerke, die noch nach Jahrhunderten dem Kunstfreunde Genuss verschaffen werden, weil sie das vollkommen erfasste Ideal in der ausgebildetsten Form der Anschauung vorführen.

Anders ist es freilich in unserer Zeit. Man braucht keineswegs ein unbedingter *laudator temporis acti* zu sein, um zu behaupten, dass im heutigen Kunsttreiben ein grosser Theil Aeusserlichkeit, Eitelkeit und leere Ostentation stecke. Die Antwort auf die Frage nach der Ursache dieser Erscheinung, liegt nicht fern. Die Musik zerfällt ihrem Wesen nach, in so fern sich dieses nach Aussen hin kund giebt, in zwei Theile, einen unmittelbaren und einen mittel-

1. Vergl.: „Denkmal dreier verstorbener Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften," im ersten Theile des vierten Bandes der „Musikalischen Bibliothek. Leipzig, 1754." Eigentlich sind C. P. E. Bach und sein damaliger College an der Königl. Preuss. Hofcapelle, Fr. Agricola (auch ein Schüler Seb. Bach's) die Verfasser der Biographie.

baren. Der erste umfasst die gesammte Production, der zweite die Reproduction oder Ausführung. Beide Theile verhalten sich etwa, wie Poesie und Declamation, dramatische Dichtung und Schauspiel, überhaupt, wie Conception und Vortrag. Noch bei einigen anderen Künsten findet ein solcher Dualismus statt, z. B. bei der Architektur, der Bildhauerei u. s. w. Die Malerei dagegen gestattet ihn nicht. Die Production erfordert schöpferisches Genie, die Reproduction technisches Talent, welches letztere indess, namentlich bei der Musik, um auf Vollkommenheit Anspruch zu machen, sich vom bloss Handwerksmässigen durch die Fähigkeit, in die Intentionen des Tondichters einzudringen, unterscheiden muss. Aehnliches gilt vom declamatorischen Vortrage in allen seinen Branchen. Dieser Dualismus erlaubt nicht nur, sondern in gewissen Fällen erfordert er sogar eine Trennung der Persönlichkeit des producirenden und reproducirenden Individuums; das letztere in der Musik bekanntlich überall da, wo zur Ausführung derselben mehr als eine Person erforderlich ist. In früherer Zeit, wo zur Ausführung einzelner Musikstücke noch nicht so viel besondere Einzelkräfte beansprucht wurden, waren grossentheils Componist und Spieler ein und dieselbe Person. Die Vermehrung der Instrumente, überhaupt die zunehmende Verbesserung der Instrumentalmusik, und ihre seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts immer weiter, fast bis zum Enormen fortgeschrittene Ausdehnung[1] brachte es mit sich, dass der bloss ausübende Theil der Musik sich immer weiter Bahn brach. Als der, wenigstens bis zu einem gewissen Grade am leichtesten zu erlernende und zugleich am meisten in die Augen fallende, fand er mehr und mehr Anhänger, und so ist es denn gekommen, dass wohl kein Zweig menschlichen Wissens und Könnens in so ausgedehnter Masse cultivirt wird, als gerade die ausübende Musik. Es ist hier der Ort nicht, die Vortheile und Nachtheile dieser Erscheinung weitläuftig gegeneinander abzuwägen, dass aber das heutige Virtuosenthum daraus, wenigstens in der Hauptsache seinen Ursprung genommen, ist gewiss. Wie sehr dies letztere aber zur Misleitung des Geschmackes in der Musik, überhaupt zur Verflachung derselben beigetragen, bedarf keiner Erörterung. Als Folge dieses misleiteten Geschmacks kann der Mangel an objectiver Kunstanschauung in der Musik, wie er gerade jetzt mehr als je hervorgetreten ist, mit einem Worte, der Mangel an Urtheil und Kritik, und daher die moderne Begünstigung des im Vortrage sich hauptsächlich geltend machenden Individualismus, der sogenannten „Eigenthümlichkeit“ bezeichnet werden. — Zu diesem Dilettantismus im Reproduciren kommt noch der des Selbstschaffens, welcher in den letzten fünf und zwanzig Jahren bedeutend überhand genommen hat. Wer nur irgend Gelegenheit gehabt hat, sich einige Elemente, und manchmal auch nur kaum so viel, der harmonischen Technik anzueignen, glaubt sich zum Componisten berufen, und berechtigt, seine unreifen Schülerversuche *bona* oder *mala fide* dem Publicum als Kunstwerke vorzulegen, und es scheint die Meinung, als bedürfe es zur Ausübung der Kunst eigentlich gar keiner Vorbereitung und Kenntnisse, sondern, wie man es nennt, lediglich des Genies, der Inspiration, immer mehr überhand nehmen zu wollen. Als ob die Kunsterfahrungen so vieler Jahrhunderte, als ob die in diesem Zeit-

1. Auch wohl die Ueberhandnahme der Oper, und später die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente, namentlich des Fortepianos.

raume gemachten Fortschritte so rein gar nichts gälten, als ob die Theorie und deren Lehre etwas rein aus der Luft Gegriffenes, mit einem Worte, als ob der blosse Naturalismus schon Kunst wäre! Hier liegt die Schuld aber zum Theil mit an der modernen Kunstlehre, die eine süsslich ästhetisirende Behandlungsweise des technischen Theiles an die Stelle rationeller und, so viel unumgänglich nöthig, positiver[1] Disciplin zu setzen versucht. Bei keiner anderen Lehrmethode findet ein solcher Unsinn statt: Nur bei der Musik. Niemandem wird es einfallen, einem Schüler, der sich die ersten Regeln der Grammatik zu eigen machen soll, zum Behuf seiner Declinations- und Conjugationsübungen Vorträge über Aesthetik der redenden Künste halten zu wollen; der angehende Zeichner oder Maler wird erst Nasen, Ohren und Augen zeichnen lernen müssen, ohne dass sein Lehrer es für nöthig erachtet, ihm zu dem Zwecke die Aesthetik der zeichnenden Künste *in nuce* mit beizubringen! Die Resultate einer solchen Verkehrtheit der Musik liegen übrigens klar genug vor Augen, und die daraus entsprungene Ueberschwemmung des Publicums mit musikalischen Nichtsnutzigkeiten aller Art ist nach gerade zur Sündfluth angewachsen.[2]

Zu den Verderbern der Musiklehre, zu den Beförderern zu der Verflachung der Kunst, müssen endlich noch diejenigen musikalischen Schriftsteller gezählt werden, welche sich auf ihre Bemühungen, die Kunst, wie sie es nennen, richtiger aber wohl die blosse Aussenseite derselben *à la portée de tout le monde* zu bringen, und dadurch der Oberflächlichkeit die bequemste Bahn ebenen. Man denke nur an die vielen Harmonielehren „zum Selbstunterricht,“ „für Damen,“ „für Dilettanten“ u. s. w. Es liessen sich aus der jüngstverflossenen Zeit mindestens ein Dutzend anführen, von denen einige sogar einen gewissen Ruf (!) erlangt haben, aber — *exempla sunt odiosa!*

So viel von den speciellen Gründen und Ursachen des Uebels. Es muss aber eine allgemeine Ursache vorhanden sein, auf welche jene sich zurückführen lassen, und diese ist wohl nirgend anders, als in den allgemeinen Ansichten unserer Zeit, über Erziehung und Elementargeistesbildung zu suchen. Während die ältere Bildungsmethode damit begann, der sich im Menschen am ersten und stärksten entwickelnden Geistesthätigkeit, dem Gedächtnisse, ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden, und mittelst desselben dem sich erst später ausbildenden Verstande genügenden Stoff zur nachherigen Verarbeitung vorbereitend unterzulegen, glaubt man die Sache jetzt umkehren zu müssen, lässt den angehenden Schüler nichts lernen, lehrt ihn dagegen räsonniren, — eben über nichts, — und glaubt nun Wunder wie gescheut gehandelt zu haben. Was daraus entsteht, davon liefert unter andern auch der Zustand der heutigen Litteratur den augenfälligsten Beweis, indem das Gros der sogenannten Litteraten,

---

1. Denn eine durchweg rationelle Begründung der Musik giebt es jetzt noch nicht.

2. Glücklicherweise bildet der Musikalienhandel hier noch einen, einigermassen wenigstens, schützenden Damm. Die mit dem Dilettantismus und der aus ihm hervorgehenden Eitelkeit verbundene Arroganz hat sich daher oft genug zu der Behauptung verstiegen, dass gerade der Musikalienhandel nicht allein nichts für die Kunst thue, sondern sogar in jämmerlicher Engherzigkeit das strebende Talent zu unterdrücken suche! Freilich jeder der nur mühsam ein Dutzend Accorde zusammendrechseln kann, hält sich für einen vollendeten Künstler! J. S. Bach war bereits 40 Jahre alt, ehe er seine Producte der Oeffentlichkeit übergab!

Publicisten, und wie der Schwarm solcher, die ohne etwas Gediegenes zu wissen oder zu können, ihre, ihrer Meinung nach unumstösslichen Urtheile in fast sämmtlichen Dingen der Wissenschaft und Kunst, mit grosser Selbstgenügsamkeit stets zum Besten zu geben gewohnt sind.

* * *

Dem Leser dürfte die obige Abschweifung vom Hauptthema vielleicht auffallend erscheinen, indess lag eine Vergleichung der musikalischen Zustände der Zeit, welcher jenes angehört, mit denen der unsrigen zu nahe, als dass es zu vermeiden gewesen wäre, eine solche in einigen äusseren Umrissen hier mit vorzuführen.

Zurückkehrend zur Familie Bach finden wir, dass, wie fast sämmtliche Glieder durch Liebe zur Kunst sich auszeichneten, so auch ihre gegenseitige verwandtschaftliche Zuneigung und Anhänglichkeit bemerkenswerth genannt werden kann. Es war bei ihnen Familiengebrauch geworden, sich jährlich einmal an einem dazu bestimmten Orte und Tage zu versammeln, gewöhnlich in Eisenach, Arnstadt oder Erfurt. Sämmtlich Musiker, pflegten sie die Zeit ihres Zusammenseins auch musikalisch zuzubringen, wenigstens ihre Vergnügungen in diesem Sinne zu begehen. Die Familienversammlung wurde, damaliger Sitte gemäss, mit einem andächtig gesungenen Chorale begonnen und eingeleitet, und in Freude, Fröhlichkeit und Eintracht fortgeführt und vollendet. Eine besondere Art der Unterhaltung bildete, wie Forkel nach E. Bach's Angabe zu erzählen weiss, das Absingen von extemporirten Quotlibeten, wie man derzeit eine gleichzeitige, also harmonische Zusammenfügung mehrerer Melodien, geistlichen [1] oder weltlichen Inhalts, oder auch beider zusammen, zu nennen pflegte. Dass der losgelassene Humor jovialer Künstler dabei manches erklecklich Tolle zu Wege brachte, lässt sich denken, und manchmal wurde auch wirklich die Sache so arg, dass Ausführende wie Zuhörer zuletzt vor Lachen nicht wussten wohin.

Da die nächstfolgenden Kapitel ausschliesslich dem grossen Johann Sebastian Bach gewidmet sind, so werden hier noch die Nachkommen desselben zu erwähnen sein, und derer sind hauptsächlich vier, die sich in der musikalischen Welt auszeichneten und sämmtlich ihrer Zeit einen bedeutenden Ruf erlangten.

Alle Söhne Sebastian Bach's, welche nicht zu früh, um darüber urtheilen zu können, hinwegstarben, zeigten musikalisches Talent. Selbst der unglückliche David [2] soll es in hohem

1. Forkel schreibt, er besitze eine gedruckte Sammlung solcher Quotlibete, die im Jahre 1542 zu Wien herausgekommen sei. Der Verf. ist, aller angewendeten Mühe ungeachtet, nicht so glücklich gewesen, etwas Aelteres der Art zu Gesicht zu bekommen. Dagegen fand er in PRAETORII *syntagma Tom. III. p. 18* eine darauf bezügliche Stelle, welche zur Verfertigung solcher, dem Geschmacke damaliger Zeit angemessener Kunststücke Anleitung giebt, indem dort mehrere Choralmelodien angegeben werden, aus welchen sich Quotlibete zusammensetzen lassen. Ein tüchtiger Musiker und geschickter Contrapunktist, Herr Redeker zu Hamburg, dem der Verf. davon Mittheilung machte, hatte die Gefälligkeit, den Versuch zur Wiederherstellung der beiden von Prätorius angeführten Quodlibete zu machen, und es gelang. Der Curiosität halber sind sie in der Anlage A. beigefügt.

2. Nur Rochlitz (Schr. f. Freunde der Tonk.) erwähnt seiner.

Grade besessen haben. Der Knabe litt an Blödsinn, nichts konnte ihm beigebracht werden, nicht einmal ordentlich Lesen und Schreiben, in der Musik aber, auf dem Claviere, soll er, obgleich er darin fast gar keinen Unterricht erhielt, durch seine zwar verworrenen aber doch an innigem Ausdrucke reichen Fantasien die Zuhörer zu Thränen gerührt haben. Er starb im vierzehnten Lebensjahre noch bei des Vaters Lebzeiten. Den Töchtern dagegen ging das Talent ihrer Brüder gänzlich ab. Auch starben sie, mit Ausnahme von dreien, fast alle jung.

Von J. S. Bach's zwölf Söhnen überlebten ihn blos fünf. Vier von diesen erreichten in ihrem Fache einen Ruhm, der sie vor den meisten Tonkünstlern ihres Zeitalters auszeichnete, und noch grösser gewesen sein würde, wenn der glänzende Name ihres Vaters nicht alles um sich herum verdunkelt hätte.

Auf den ältesten von diesen, Johann Friedemann, scheint der erhabene Kunstsinn seines Erzeugers am meisten übergegangen zu sein. Durch und durch begeistert für Musik, nur in den Tönen lebend, war all' sein Streben nur auf diese gerichtet. Leider vereinigte er die merkwürdigsten Widersprüche in sich. Bei aller Empfänglichkeit für das Schöne und Erhabene der Kunst fehlte es ihm an moralischer Haltung, ein Mangel der so weit ging, dass er ihn alle und jede äusseren Verhältnisse und Verpflichtungen übersehen liess. Dabei war er finsteren zurückstossenden Gemüthes und capriciös bis zur widersinnigsten Hartnäckigkeit. Im Jahre 1710 zu Weimar geboren, genoss er den Unterricht seines Vaters, der ihm in dieser Beziehung ganz besondere Sorgfalt angedeihen liess. In späteren Jahren unterrichtete ihn der damals noch zu Merseburg als Capellmeister engagirte, späterhin so berühmte Graun auf der Violine. Er studirte Mathematik und Jura, wurde darauf im Jahre 1733 Organist an der Sophienkirche zu Dresden, und 1747 Musikdirector und Organist an der Marktkirche zu Halle. Nur seinen Kunstideen nachhängend, pflegte er beinahe um nichts anderes sich zu kümmern, und vergass denn auf diese Weise der Pflichten seines Amtes mehr als zu oft. Entweder störten seine, über die Gebühr ausgedehnten Fantasieen durch ihre Länge den Gottesdienst, oder aber, er betrat die Orgel auch gar nicht und liess spielen, wer da wollte. Bekannt ist die Anekdote, dass eines Sonntags, als sich zum Spielen Niemand auf der Orgel eingefunden hatte, Friedemann Bach gerade unten in der Kirche sass. Der Gottesdienst soll beginnen. Kein Präludium erschallt. Man wird ungeduldig. Friedemann's Kirchennachbar, dem er nicht bekannt sein mochte, fragt ihm, wer denn eigentlich die Orgel zu spielen habe. „Ja," erwiederte jener ganz ruhig, „ich bin ebenfalls neugierig, wer sie spielen wird."

Unter solchen Umständen konnte die Dauer seiner Amtsführung nicht lange währen. Er musste seine Stelle verlassen, und lebte von jetzt an fast ohne alle Beschäftigung, die er auch gar nicht suchte. Seine Existenz fristete er theilweise vom Ertrage seiner Compositionen, die er aber nur im äussersten Nothfalle zu Papier brachte, theils vom Verkauf des ihm nach dem Tode seines Vaters zugefallenen Theiles der musikalischen Manuscripte desselben, theils, und hauptsächlich wohl von der Güte seiner noch übrigen Freunde. Oefters soll er auch als wandernder Musikant durch Geigenspielen sich sein Brot verdient haben. Manchmal, wenn es sich passte, und er gerade in der Stimmung dazu sich befand, gab er auch Clavier- oder Orgelconcerte. Hier war es, wo er jedesmal die Zuhörer zum Entzücken hinzureissen wusste.

Für längere Zeit hielt er sich abwechselnd in Leipzig, Braunschweig und Göttingen auf; an letzterm Orte nahm besonders **Forkel** sich seiner an. Zuletzt gerieth er nach Berlin, wo er noch den Titel eines Hessen-Darmstädtischen Capellmeisters, aber ohne Amt, erhielt, und am 1. Juli 1784 an Entkräftung starb.

Einstimmig lauten die Urtheile aller derer, die ihn kannten, hinsichtlich seiner grossen Gaben und Fähigkeiten. Dass er im Stande war, das Höchste und Edelste der Kunst zu denken und zu schaffen, beweisen seine noch übrigen Werke, deren er freilich nur sehr wenige zu Papier gebracht hat. Seine Gemüthsstimmung und äussere Lebensgewohnheit hinderten ihn daran. Sein Wissen, namentlich in der Musik soll ungemein umfassend, und seine Kenntniss in der Mathematik sehr bedeutend gewesen sein.

Joh. Fried. Bach's Leben findet sich beschrieben in **Marpurg's** hist. krit. Beiträgen, Bd. 1. p. 403. Auch im musikal. Almanach für Deutschland, Jahrg. 1789, sind unter dem Artikel: Verzeichniss verstorbener Schriftsteller, Componisten und Tonkünstler, mehrere Nachrichten über ihn enthalten. Wir beschliessen diesen kurzen Abriss seines Lebens mit der Bemerkung, dass er in der Kunstgeschichte unter dem Namen des **Halleschen Bach** bekannt ist.

Carl Philipp Emanuel Bach, gemeinlich der **Berliner**, auch **Hamburger Bach** genannt, war der dritte Sohn Sebastians, und zu Weimar am 14. März 1714 geboren. Sein Vater widmete ihn den Wissenschaften. Musik sollte er nur zu seiner Freude lernen. Daher besuchte er die Thomasschule in Leipzig und studirte nachher die Rechte. Aber durch den Unterricht, den er von seinem Vater erhielt, so wie durch den fortwährenden Umgang mit den Künstlern, die seines Vaters Haus besuchten, hatte er die beste Gelegenheit, sich mit allem, was zur Musik gehört, gründlich bekannt zu machen und seinem Geschmack auszubilden, sich aber auch mit den verschiedenartigen Richtungen desselben vertraut zu machen. So wurde aus ihm ein gründlicher Musiker und meisterhafter eleganter Clavierspieler. Nach absolvirtem Universitätscursus war er im Begriffe, sich als Hofmeister eines jungen Adlichen mit diesem auf Reisen zu begeben, als er unvermuthet den Ruf zu dem damaligen Kronprinzen von Preussen erhielt, dessen eigenthümliche bekannte Verhältnisse zu seinem Vater, dem Könige Friedrich Wilhelm I., indess kein förmliches Engagement gestatteten, welches erst nach dem im Jahre 1740 erfolgtem Regierungsantritt Friedrich des Grossen statt fand, wo er sofort zum Kammermusikus und Cembalisten des Königs ernannt wurde. **C. P. E. Bach** erinnert sich in seiner Selbstbiographie[1] dieser seiner Stellung in Berlin, die eben so angenehm als einträglich war, mit innigem Vergnügen. Er bekleidete sie neun und zwanzig Jahre, und verliess sie nur, weil der König bei vorgerückten Jahren sich nicht mehr so für seine Capelle zu interessiren im Stande war wie früher, wo er selbst thätig mitwirkte. **C. P. E. Bach** folgte einer im Jahre 1767 ihm gewordenen Vocation nach Hamburg, wo er die durch den Tod Telemann's erledigte Stadtmusikdirectorstelle erhielt. Bei seinem im Jahre 1788 erfolgten Hintritte hinterliess er zwei Söhne und eine Tochter, alle ohne musikalisches Talent. Dagegen bildete sich einer seiner Söhne unter der Leitung **Oeser's** in Leipzig zum geschickten Landschaftsmaler.

---

1. Sie befindet sich in C. **Burney's** Tagebuch einer mus. Reise; Uebers. v. Ebeling. Thl. III. p. 199 ff.

Vor allen Söhnen **Sebastian Bach's** war es **Carl Philipp Emanuel**, der die Grundsätze des Vaters am geistreichsten aufgefasst, und mit Bewusstsein auf andere zu übertragen fähig war. Stets behielt er daher die von jenem angegebene Kunstrichtung im Auge, aber er war auch früh genug in die grosse Welt hinaus gekommen, und durch vielseitige Bildung und Erfahrung geglättet, um zu erkennen, wie in Sachen der Kunst auch den grösseren Publicum beizukommen sei. Den Werth ächten Schliffes und wahrer Verfeinerung wohl schätzend, wusste er diesen in allen seinen Leistungen vorzugsweise und mit Glück geltend zu machen, indem ihn sein scharfer und durch nichts getrübter ästhetischer Blick immer den richtigen Weg auffinden liess. Sein heiteres lebensfrohes Temperament, seine äussere Bildung spiegeln sich in seinen Compositionen eben so gut, wie seine innere tiefe geistige Natur. In der Hervorhebung des melodischen Elementes nähert er sich daher schon bei weitem mehr dem Populären, als sein Vater, in Betreff dessen, den er in künstlerischer Beziehung mit wahrer Andacht verehrte, er sich eben so bescheiden wie offenherzig zum öftern dahin zu äussern pflegte, dass er lediglich desshalb sich habe eine eigene Art von Styl bilden müssen, weil er jenen doch niemals erreicht haben würde. Seine Arbeiten waren daher auch dem grösseren Publicum mehr zusagend, als die seines Vaters, namentlich seine Claviercompositionen, die freilich, den neueren, auf diesem Instrumente gemachten enormen Fortschritten und der fast gänzlichen Umgestaltung desselben nicht mehr entsprechen, nichts desto weniger aber die Grundlage alles modernen Fortepianospieles bilden. Deshalb, so wie der ihnen innewohnenden Originalität, Gefälligkeit, Feinheit, und des edeln Ausdrucks der Empfindung wegen, haben diese Meisterwerke einer vergangenen Zeit nichts desto weniger noch jetzt Anspruch auf Berücksichtigung. In seiner, auf seines grossen Vaters neue Spielweise des Claviers gestützten, dabei erweiterten und verfeinerten Lehrmethode erstrebte er die bis in alle Einzelnheiten genaue Vollendung des Vortrags, bewirkt durch die zweckmässigste Applicatur und vollkommen gleichmässige Ausbildung beider Hände. Seine Grundsätze hierüber, so wie die sämmtlichen Resultate seiner Studien und Bemühungen in Betreff des Clavierspieles, legte er in einem ausführlichen noch jetzt werthvollen Werke[1] nieder, dessen Inhalt, der seit dem in dieser Kunst stattgehabten Erweiterung ungeachtet, noch heut zu Tage die einzige sicherste Grundlage desselben bildet. Seine Methode, deren unendliche Vorzüge sich sofort als einleuchtende kund gaben, fand schnellen und allgemeinen Eingang. Was übrigens seine Instrumentalconcerte anlangt, so wurden diese meistentheils nur für bestimmte specielle Zwecke, für Dilettanten, zur Uebung, u. s. w. geschrieben, und stehen daher seinen Claviercompositionen bei weitem nach. Seine Synfonien aber nahmen einen hohen Rang ein, und sie sind es, welche namentlich **Haydn**, der sogenannte Vater der neueren Synfonie, sich zum Muster nahm, **Haydn** der es überhaupt nicht verschmähte, in mehr als einem Stücke **Emanuel Bach's** Belehrung nachzusuchen, und frei eingestand, dass er alles, was er wisse, nur ihm zu verdanken habe. Ueberhaupt sind

1. **Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen**, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten. 1ter Thl. Berlin 1759. (Zweite Aufl. Leipz. 1782; dritte vermehrte Aufl. Leipz. 1787.) 4to. Der zweite Theil enthält die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie, und erschien zuerst in Berlin, 1762; in zweiter Auflage zu Leipzig, 1782.

alle bedeutenden Clavierspieler des letzten Drittheils des vorigen und zu Anfang des laufenden Jahrhunderts, die, Mozart, Clementi, Hummel, Cramer, Field u. a. aus E. Bach's Schule hervorgegangen und verdanken den Grundsätzen derselben ihre Bildung. Unter seinen Gesangcompositionen, von denen übrigens ebenfalls ein sehr grosser Theil aus äusserer Veranlassung entstand, finden sich ächte Meisterwerke der edelsten Art.

Seine Persönlichkeit anlangend, so gehörte C. P. E. Bach zu den liebenswürdigsten Menschen. Ganz das Gegentheil von seinem Bruder Friedemann, war er stets heiter und gemüthlich; zur Freude und zum Frohsinn beitragend, wo er nur konnte und vermochte, und als ungemein interessanter Gesellschafter erwarb er sich sowohl dadurch wie durch seine Kunst die Achtung und Liebe aller, die ihn näher kannten und stand mit den angesehensten Familien in freundschaftlicher Beziehung. Auch mit dem Dichter Klopstock hatte er viel Umgang. Er war ein fleissiger Arbeiter, dabei Sammler von Kunstwerken, namentlich aber von solchen seines Vaters und seiner Familie. Einzig in ihrer Art ist die noch existirende, unter dem Namen des Alt-Bach'schen Archiv's bekannte Collection von Orgelcompositionen mehrerer musikalischen Glieder der Bach'schen Familie.[1] Noch besass er eine Sammlung von dreihundert und dreissig Bildnissen, meistens von berühmten Musikern, die nach seinem Tode im Jahre 1797 unter der Hand einzeln verkauft und leider in alle Welt zerstreut wurden. Dasselbe Schicksal hatten seine Musikalien, unter denen sich namentlich ein grosser Theil der Compositionen seines Vaters in der Originalhandschrift befand. Vieles davon erstand Hans Georg Nägeli zu Zürich, vieles ging auch in die Hände Pölchau's, der Zeit Musiklehrer zu Hamburg, über, unter andern auch das Bach'sche Archiv, welches später mit den übrigen in Pölchau's Besitz gekommenen Werken Joh. Sebast. Bach's, nach des erstern Tode der Königlichen Bibliothek zu Berlin überlassen wurde.

Wir kommen zu Johann Christoph Friedrich, dem sogenannten Bückeburger Bach, dem neunten der zwölf Söhne Sebastians. Geboren zu Weimar im Jahre 1732, wollte

1. Der Bestand des Alt-Bachischen Archiv's findet sich aufgeführt in dem jetzt sehr seltenem: „Verzeich„niss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. P. E. Bach, bestehend 1) aus Instru„mentalcompositionen; 2) aus Singcompositionen; 3) aus vermischten Stücken; 4) aus Compositionen von seinem „Vater und seinen drei Brüdern; 5) aus dem Altbachischem Archive; 6) aus Musikalien von verschiedenen „Meistern; 7) aus Instrumenten; 8) aus einer Sammlung (377) Bildnisse von berühmten Tonkünstlern; und „9) aus einer Sammlung von (37) dergleichen Silhouetten; nebst angehängtem Verzeichnisse verschiedener vor„handener Zeichnungen des 1778 in Rom verstorbenen Johann Sebastian Bach. Hamburg, bei Schniebes, 1790. „142 S. 8." Das genannte Archiv bildet eine Sammlung von zwanzig verschiedenen Singstücken, Chören und Motetten mit und ohne Begleitung. Davon sind sieben von Christoph Bach, Organisten in Eisenach, componirt; sechs von Johann Michael Bach, des vorigen Bruder und Johann Sebastian Bach's Schwiegervater; eins von Georg Christoph Bach, Organisten zu Schweinfurt; eins von J. (?) Bach, und fünf von verschiedenen Gliedern dieser Künstlerfamilie, deren Namen nicht weiter angegeben werden. Aus dieser Anführung erhellt, dass die verbreitete Behauptung, als ob das Altbachische Archiv von einem Jeden der ausgezeichneteren zum Bach'schen Geschlechte gehörenden Künstler mindestens Eine Composition enthalte, eine irrthümliche sei. Die übrigen, von Gliedern der Familie herrührenden Tonwerke die C. P. E. Bach ausser der eben erwähnten und denen seines Vaters besass, waren: Ein Duett und eine Allemande für zwei Claviere, ein kleines Presto für's Clavier und eine Pfingstmusik über den Text: Lasset uns ablegen etc., von seinem Bruder Friedemann; acht diverse Stücke, von Johann Christoph Friedrich, dem Bückeburger, und vier Stücke von Johann Christian, dem Englischen Bach; ausserdem noch fünf Ouverturen für's Orchester von Johann Bernhard Bach.

er Anfangs dem juristischen Studium sich widmen, wendete sich aber bald wieder zur Tonkunst. Nach genossenem Unterrichte seines Vaters wurde er Capellmeister des Grafen von Schaumburg-Bückeburg, der ihn besonders hoch schätzte. Er componirte besonders Oratorien und Passionsmusiken, aber auch viele andere Sachen. Seine tiefen Einsichten in das Wesen der Harmonie, und sein ungemein fertiges, dabei solides Clavierspiel machten ihn bemerkenswerth. Sein Styl nähert sich dem seines Bruders Emanuel. Auch seine Liebenswürdigkeit als Mensch und besonders der Ruf hoher Rechtschaffenheit trugen viel zu der allgemeinen Achtung, die ihm zu Theil wurde, bei. Er starb am 26. Januar 1795.

Johann Christian, der sogenannte Mailändische oder Englische Bach, war der eilfte und vorletzte sämmtlicher Söhne Sebastians, und im Jahre 1735 zu Leipzig geboren. Schon im vierzehnten Lebensjahre seines Vaters und dessen Unterrichtes beraubt, wendete er sich nach Berlin zu seinem Bruder Emanuel, um sich unter dessen Anleitung in der Musik zu vervollkommnen. Aufgeweckten Geistes und lebensfrohen Sinnes wurde es ihm bald zu eng in Berlin und er ging nach Mailand, wo er sich hauptsächlich auf die Gesangcompositionen legte. Sein eigener Melodienreichthum und die Leichtigkeit mit welcher er componirte veranlassten ihn, sich den Grundsätzen der damals gerade in frischester Blüthe stehenden Neapolitanischen Schule sich anzuschliessen, in deren Weise er eine Anzahl Werke schrieb, welchen noch lange die grössten Sänger in allen Concerten ihre Lieblingsstücke entnahmen. Sie zeichnen sich aus durch ungemein gefälligen einnehmenden, mit lebhafter Instrumentalbegleitung verbundenen Gesang, und seine Clavierwerke, die ihn zum Liebling der Damen wie überhaupt aller Dilettanten jener Zeit machten, besitzen neben einer gewissen, fast nonchalanten Leichtigkeit und Naivetät sehr viel äussern Glanz. Wohl nicht mit Unrecht wird behauptet, dass der starke Anwachs von Clavierliebhabern und Liebhaberinnen, wie er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts sich zeigte, zunächst Christian Bach's Schreibweise für dies Instrument beizumessen sei.

Er componirte viel und in jedem Genre. Allein zwischen 1765 und 1779 kamen zu Berlin an zwanzig verschiedene Werke von ihm heraus. Ausser vielen Concerten, Opern und Oratorien schuf er Clavier- und sonstige Instrumentalsachen in bedeutender Anzahl. Schubart, in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst," wo er ihn fälschlich Georg nennt, schreibt von ihm: „Seine Kirchenstücke hatten viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verrathen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. Er konnte sein, was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmackes schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch." Er setzte mehrere Messen für Rom und Neapel, so wie eine Anzahl von Psalmen für London, die gleichmässige Bewunderung erregten.

Er wurde nach kurzem Aufenthalte in Mailand Organist am dortigen Dom, ging aber 1759 nach London, wo er bis zu seinem Tode, der im Jahre 1782 im Januar erfolgte, verblieb. Lebemann im höchsten Grade, hinterliess er, ungeachtet er einen Gehalt von 1800 Thalern

zu London bezog, und ausserdem durch Unterricht und aus dem Ertrage seiner Compositionen eine bedeutende Einnahme schöpfte, gegen 30,000 Thaler Schulden. Seine Wittwe, Cecilia, geb. Grassi, seit 1767 Prima Donna bei der Londoner Oper, eine sehr beliebte Sängerin, erhielt nach dem Tode ihres Mannes eine Pension von der Königin und wendete sich zurück in ihr Vaterland, Italien.

Von dem fünften der Söhne Sebastian's, die ihren Vater überlebten, Gottfried Heinrich, geboren 1724, weiss man nur, dass er noch im Jahre 1754 und zwar zu Leipzig lebte. Für die Kunstgeschichte ist er verschollen. Er war dem Alter nach der sechste Sohn, und zwar der erste aus der zweiten Ehe seines Vaters.

* * *

In den Söhnen Joh. Seb. Bach's scheint mit einem male die musikalische Generation Veit Bach's ihr Ende erreicht zu haben; gleichsam als ob die Kräfte der Natur bei der Fülle der Gaben welche sie über die letzten Glieder der Familie ausgeschüttet hatte, erschöpft gewesen wäre. Nur ein Enkel Sebastian's, Wilhelm Bach, Sohn des Bückeburger ist noch zu erwähnen, gewissermassen als letzter des Stammes. Geboren im Jahre 1756, kam er im dreizehnten Jahre zu seinem Oheim Christian Bach nach London, seit welcher Zeit er sich William Bach nannte. Später kehrte er nach Berlin zurück und wurde 1790 Kammermusikus und Cembalist der Königin von Preussen. Er hat mehreres componirt und ist zu Anfang des Jahres 1846 gestorben.

Bei der im April 1842 stattgehabten Einweihung des auf Mendelssohn-Bartholdy's Veranlassung zu Leipzig errichteten Denkmals Johann Sebastian Bach's war er mit seiner Frau und zwei Töchtern anwesend. Seit dem Jahre 1841 empfing er von dem in Rom lebenden Prinzen Heinrich von Preussen, seinem früheren Schüler, eine jährliche Pension von 300 Thalern, die nach seinem Tode auf die Hinterbliebenen übergegangen ist.

So ist denn nun die grosse herrliche Künstlerfamilie, kurz nach dem in einem ihrer Mitglieder die höchste Genialität, gleichsam als vollkommenste und glänzendste Blüthe, zur äusseren Offenbarung gelangte, wieder zurückgekehrt in das Dunkel der Unscheinbarkeit. Von Johann Sebastian Bach sind keine Nachkommen mehr vorhanden, und ob unter den wenigen diesen Familiennamen noch führenden jetzt lebenden Musikern, vielleicht einer oder der andere von früheren Seitenzweigen des Stammes seinen Ursprung herleiten könne, ist nicht zu ermitteln gewesen.

* * *

Im Vorstehenden ist lediglich der hervorragendsten Mitglieder der ausgedehnten Bach'schen Familien- und Kunstgenossenschaft Erwähnung gethan. Biographische und sonstige Notizen über mehrere andere finden sich namentlich bei Gerber, sowohl in seinem älteren wie in

Geschlechtsregister der Familie Bach.

- 1. **Veit Bach**, 155. — 161..
  - 2. Hans, 15.. — 1626.
    - 4. Johann, 1604—1673.
      - 7. Johann Christian, 1640 — 1682.
        - 16. Johann Jacob, 1668 — 1692.
        - 17. Johann Christoph, 1673 — 1727.
          - 34. Johann Samuel, 1694 — ....
          - 35. Johann Christian, 1696 — ....
          - 36. Johann Günther, ... — ....
      - 8. Johann Aegidius, 1645 — 1717.
        - 18. Johann Bernhard, 1676 — 1749.
          - 37. Johann Ernst, 1722 — 1781.
            - Ein Sohn.
        - 19. Johann Christoph, 1685 — 174..
          - 38. Johann Friedrich, 1703 — ....
          - 39. Johann August, recitius Aegidius, 17.. — ....
          - 40. Wilhelm Hieronymus, 17.. — ....
      - 9. Johann Nicolaus, 1653 — 1682.
        - 20. Johann Nicolaus, 1682 — 174..
    - 5. Christoph, 1613 — 1661.
      - 10. Georg Christoph, 1642 — 1697.
        - 21. Johann Valentin, 1669 — 1720.
          - 41. Johann Lorenz, 1695 — ....
          - 42. Johann Elias, 1705 — 1755.
            - Ein Sohn.
          - 43. Johann Heinrich, ... — ....
        - 22. Johann Christian, 1679 — 1707.
        - 23. Johann Georg, 16.. — 17..
      - 11. Johann Ambrosius, 1645 — 1695.
        - 24. Johann Christoph, 1671 — 1721.
          - 44. Tobias Friedrich, 1695 — ....
          - 45. Johann Bernhard, 1700 — 1743 (1742?).
          - 46. Johann Christoph, 1702 — 1756.
          - 47. Johann Heinrich, 1707 — ....
          - 48. Johann Andreas, 1713 — nach 1774.
        - 25. Johann Jacob, 1682 — 171..
        - 26. **Johann Sebastian**, 1685 — 1750.
          - 49. **Wilhelm Friedemann**, 1710 — 1784.
          - 50. Johann Christoph, 1713 † in dems. Jahre.
          - 51. **Carl Philipp Emanuel**, 1714 — 1788.
            - 64. N. N., ... — ....
            - 65. Johann Sebastian, 175.. — 1778.
          - 52. Johann Gottfried Bernhard, 1715 — 1739.
          - 53. Leopold August, 1718 † vor 1720.
          - 54. Gottfried Heinrich, 1724 † nach 1758.
          - 55. Christian Gottlieb, 1725 — 1728.
          - 56. Ernst Andreas, 1727 † in dems. Jahre.
          - 57. **Johann Christoph Friedrich**, 1732 — 1795.
            - 66. Wilhem, rect. Wilhelm, 1759 — 1845.
          - 58. Johann August Abraham, 1733 — 1734.
          - 59. **Johann Christian**, 1735 — 1782.
          - 60. David, 1730 — 1748.
      - 12. Johann Christoph, 1645 — 1694.
        - 27. Johann Ernst, 1683 — 173..
        - 28. Johann Christoph, 1689 — 1730.
    - 6. Heinrich, 1615 — 1692.
      - 13. Johann Christoph, 1642 — 1703.
        - 29. Johann Nicolaus, 1669 — 1740.
          - 61. Johann Christoph, ... — ....
          - 62. Johann Christian, ... — ....
          - 63. Johann Heinrich, ... — ....
        - 30. Johann Christoph, ... — ....
        - 31. Johann Friedrich, ... — 1721 (1730?).
        - 32. Johann Michael, ... — ....
      - 14. Johann Michael, ... — ....
      - 15. Johann Günther, ... — ....
        - 33. Johann Ludwig, 1677 — 1730. (**Maria Barbara**, J. S. B's. erste Gattin, † 1720.)
  - 3. Johannes, ... — ....
    - Drei Söhne.

neueren Tonkünstlerlexicon aufgezeichnet. Beide Werke enthalten darüber im Ganzen zwei und zwanzig Artikel. Um jedoch eine Uebersicht über sämmtliche Zweige dieses vielastigen Baumes zu geben, fügen wir ein möglichst vollständiges Geschlechtsregister[1] bei. Ein ähnliches jedoch bei Weitem weniger ausführliches, auch manche Unrichtigkeiten, namentlich Personenverwechselungen enthaltendes findet sich zuerst an einem Orte abgedruckt, wo man es am allerwenigsten suchen möchte, nämlich in Johann Matthias Korabiaszky's Beschreibung der Königlichen Ungarischen Haupt-, Frei- und Krönungsstadt Presburg im ersten Bande, Seite III., welches Werk in der ebengenannten Stadt im Jahre 1784 erschien. Der Verfasser desselben, ein ungarischer Gelehrter, dürfte den von einem älteren Mitgliede der Familie Bach zuerst angelegten, durch Johann Sebastian Bach und seinen Sohn Emanuel fortgeführten Stammbaum durch den letztern erhalten haben. Im Jahre 1823 veröffentlichte die Leipziger Allgemeine Musikzeitung in ihrem fünf und zwanzigsten Jahrgange einen solchen, der neun und funfzig Zweige enthält und der Angabe nach aus dem Nachlasse des zu Erfurt im Jahre 1809 verstorbenen Organisten Kittel, des letzten Schülers Seb. Bach's, herrührt. Sehr gut geordnet, aber wenig Neues von Belang enthaltend, ist das durch Ferrich, einem Urenkel von Johann Lorenz Bach (No. 41 unsers Geschlechtsregisters) aufgefundene, von Kawaczynski im fünf und vierzigsten Bande (Jahrgang 1843) der obengenannten Musikzeitung veröffentlichte Stammregister, welches von dem erwähnten Urgrossvater Ferrich's zuerst entworfen und von dessen Nachkommen mit Zusätzen versehen worden ist.

Das dem gegenwärtigen beigefügte Geschlechtsregister ist durch Vergleichung, alles dessen was in dieser Beziehung vorhanden, möglichst vervollkommnet, enthält die Berichtigung mancher früheren Irrthümer und umfasst sechs und sechzig Nummern. Zum bessern Verständniss mögen die nachfolgenden Erläuterungen und Zusätze dienen, deren einzelne ihnen vorgesetzte Zahlen sich jedesmal auf die entsprechenden des Geschlechtsregisters beziehen.

Zusätze und Erläuterungen zum Geschlechtsregister der Familie Bach.

1) Veit oder Veites Bach, der Stammvater. Was über ihn bekannt ist, hat bereits oben, S. 1, Erwähnung gefunden. Er starb gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, und hinterliess zwei Söhne:

2) Hans Bach, nicht zu verwechseln mit seinem Bruder

3) Johann Bach, dem Teppichmacher. Ersterer lernte ursprünglich das Gewerbe seines Vaters, das Bäckerhandwerk, kam aber, da er Lust zur Musik hatte, beim Stadtpfeifer zu Gotha in die Lehre und wurde Musikus. Ueber die Nachkommen von No. 3 fehlt es an

1. S. Tab. 2.

Nachrichten. (Vergl. weiter unten den Artikel: Johann Ludwig Bach.) Einiges Nähere über No. 3 ist oben, S. 2, angegeben worden.

Söhne von No. 3.

4) Johann oder Johannes Bach, geb. zu Wechmar den 26. Nov. 1604, starb 1673.

5) Christoph Bach, geb. zu Wechmar den 19. April 1613, starb den 12. Sept. 1661.

6) Heinrich Bach, geb. zu Wechmar den 16. December 1615, starb zu Arnstadt im Jahre 1692, den 10. Juli.

Was von den Lebensumständen dieser drei bemerkenswerth ist, findet sich bereits oben, S. 2 u. 3, vorgelegt.

Söhne von No. 4.

7) Johann Christian Bach, geboren zu Erfurt 1640. Wurde daselbst Director der Rathsmusiker und starb 1682.

8) Johann Aegidius Bach; ebenfalls zu Erfurt geboren im Jahre 1645. Wurde Organist an der Michaeliskirche daselbst, und erhielt nach dem Tode seines eben genannten Bruders dessen Stelle als Rathsmusikdirector. Er ging 1717 mit Tode ab.

9) Johann Nicolaus Bach, geb. zu Erfurt im J. 1653. Soll vorzüglich gut die Viola da Gamba gespielt haben, und war Rathsmusikus in seiner Vaterstadt. Er starb sehr jung im Jahre 1682 an einer damals herrschenden epidemischen Krankheit.

Söhne von No. 5.

10) Georg Christoph Bach, geboren den 6. September 1641, starb als Cantor zu Schweinfurt 1697 den 24. April.

11) Johann Ambrosius Bach, Johann Sebastians Vater, geb. den 22. Februar 1645, wurde Hof- und Stadtmusikus in Eisenach und starb daselbst im Jahre 1695.

12) Johann Christoph Bach, des vorigen Zwillingsbruder, war Hof- und Stadtmusikus in Arnstadt und starb im Jahre 1694.

Söhne von No. 6.

13) Johann Christoph Bach, geboren zu Arnstadt im Jahre 1643. Starb als Hof- und Stadtorganist zu Eisenach im Jahre 1703 am 31. März. Vergl. oben, S. 3.

14) Johann Michael Bach, Johann Sebastian's Schwiegervater. Geburts- und Todesjahr unbekannt. Er war Stadtschreiber und Organist im Amte Gehren, auch Componist.

15) Johann Günther Bach, Geburts- und Todesjahr unbekannt. Er soll ein geschickter Musikus gewesen sein, wie er denn auch seinem Vater Heinrich Bach als Stadtorganist und Rathsmusikus zu Arnstadt adjungirt wurde. Auch wird seiner als tüchtigen Instrumentenmachers erwähnt. Jedenfalls hat er seinen Vater nicht lange überlebt und ist noch in den neunziger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts mit Tode abgegangen.

Söhne von No. 7.

16) Johann Jacob Bach, geb. in Erfurt, i. J. 1668. War nicht musikalisch, lebte nach dem Tode seines Vaters bei seinem Vetter, Johann Ambrosius (No. 11) und starb im J. 1692.

17) Johann Christoph Bach, geboren in Erfurt im Jahre 1673, starb als Cantor zu Gehren im Jahre 1727.

Söhne von No. 8.

18) Johann Bernhard Bach, geboren in Erfurt i. J. 1676 den 23. November. Wurde nach dem Tode von Johann Christoph Bach im Jahre 1703 dessen Nachfolger als Hof- und Stadtorganist zu Eisenach, auch Kammermusikus daselbst. Vergl. auch oben S. 3. Er starb 1749.

19) Johann Christoph Bach, geboren in Erfurt i. J. 1685. War Rathsmusikdirector in seiner Vaterstadt, und starb in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts.

Sohn von No. 9.

20) Johann Nicolaus Bach, geboren in Erfurt i. J. 1682. Wurde Chirurg, wanderte nach Ostpreussen, wo er sich niederliess, und etwa um 1745 verstarb. Er soll eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterlassen haben.

Söhne von No. 10.

21) Johann Valentin Bach, geboren 1669 den 6. Januar, starb den 12. August 1720. War seit 1694 Stadtmusikus zu Schweinfurt.

22) Johann Christian Bach, geboren im Jahre 1679, gest. 1707.

23) Johann Georg Bach.

Von diesen beiden ist weiter nichts bekannt.

Söhne von No. 11.

24) Johann Christoph Bach, geboren zu Eisenach i. J. 1671. Wurde Organist und Schulcollege zu Ohrdruff und verstarb daselbst im Jahre 1721 am 22. Februar.

25) Johann Jacob Bach, im Jahre 1682 zu Eisenach geboren; wurde Musikus, ging als Hoboist in Schwedische Dienste, machte die Feldzüge unter Carl XII. mit, und starb als Hof- und Kammermusikus zu Stockholm.

26) **Johann Sebastian Bach.**

Söhne von No. 12.

27) Johann Ernst Bach, geboren zu Arnstadt den 5. August 1683, wurde Organist zu Arnstadt.

28) Johann Christoph Bach, geb. ebendaselbst, den 12. September 1689. War Krämer.

Söhne von No. 13.

29) Johann Nicolaus Bach, geboren am 10. October 1669. Wurde Universitäts- und Stadtorganist zu Jena. Starb 1740. Vergl. oben, S. 3.

30) Johann Christoph Bach, Geburt- und Todesjahr unbekannt. Musiklehrer; vergl. oben, S. 3.

31) Johann Friedrich Bach, geboren um 1680 zu Eisenach, wurde im Jahre 1708, als Johann Sebastian Bach Mühlhausen verliess und als Hoforganist nach Weimar ging,

dessen Nachfolger als Organist an der St. Blasiuskirche in ersterer Stadt, und starb 1731. War ein starker Trunkenbold. Gerber nennt ihn irrthümlich Johann Christoph. Vergl. oben, S. 3.

32) Johann Michael Bach, Geburt- und Todesjahr sind nicht angegeben; er war Orgelbauer, ging nach Schweden und liess nichts weiter von sich hören.

Sohn von No. 15.

33) Johann Ludwig Bach, geboren zu Arnstadt im Jahre 1677. Herzoglich Sachsen-Meiningischer Capellmeister, ein wackerer Kirchencomponist. Es lässt sich nicht mit vollkommener Gewissheit herstellen, ob er wirklich ein Sohn von No. 15 ist; jedenfalls war No. 6 sein Grossvater.

Söhne von No. 17.

34) Johann Samuel Bach, geboren im Jahre 1694 zu Gehren, ging als Musikus nach Sondershausen, wo er starb. Sein Todesjahr ist unbekannt.

35) Johann Christian Bach, ebenfalls zu Gehren im Jahre 1696 geboren. Lebte ebenfalls als Musikus in Sondershausen, und starb noch ziemlich jung.

36) Johann Günther Bach, Geburt- und Todesjahr nicht bekannt. War Schulcollege an der Kaufmannskirche zu Erfurt, zugleich ein tüchtiger Tenorist.

Sohn von No. 18.

37) Johann Ernst Bach, geboren zu Eisenach im Jahre 1722 den 28. Juni. Studirte Jura, wurde Advocat, widmete sich aber grösstentheils der Musik, und wurde 1748 seinem Vater als Organist adjungirt. Er hat vieles componirt. Im Jahre 1781 starb er als Herzoglich Weimarscher Capellmeister.

Söhne von No. 19.

38) Johann Friedrich Bach, geboren zu Erfurt im Jahre 1703. War Schullehrer in Andisleben. Todesjahr unbekannt.

39) Johann Aegidius Bach. Von diesem ist weiter nichts bekannt, als dass er Schullehrer zu Grossenmunra gewesen.

40) Wilhelm Hieronymus Bach. Auch von diesem fehlen weitere Nachrichten.

Söhne von No. 21.

41) Johann Lorenz Bach, geb. zu Schweinfurt am 10. September 1695. Organist zu Lahm in Franken.

42) Johann Elias Bach, geb. ebendaselbst den 12. Februar 1705. Studirte Theologie, wurde Cantor und Inspector des Gymnasiums seiner Vaterstadt und starb den 30. Novemb. 1755.

43) Johann Heinrich, Geburt- und Todesjahr nicht zu ermitteln. Starb übrigens sehr jung.

Söhne von No. 24.

44) Tobias Friedrich Bach, geboren zu Ohrdruff den 21. Juli 1695. Wurde Cantor zu Udestadt bei Erfurt. Todesjahr ungewiss.

45) Johann Bernhard Bach, geb. ebendaselbst im Jahre 1700 den 24. November. Folgte seinem Vater im Amte als Organist, componirte einiges, was nach Adelung's Angabe nicht ohne Werth gewesen sein soll, und starb den 12. Juni 1743.

46) Johann Christoph Bach, geboren ebendaselbst den 12. November 1702. War Cantor und Schulcollege in Ohrdruff, und starb den 2. November 1756.

47) Johann Heinrich Bach, ebenfalls in Ohrdruff im Jahre 1707 geboren, wurde Cantor in Oehringen und Gräflich Hohenlohescher Musikus. Er starb nach 1754.

48) Johann Andreas Bach, geboren zu Ohrdruff im Jahre 1713. War zuerst Hoboist in Gothaischen Diensten, nachher Organist in Ohrdruff und starb nach 1754.

Söhne von No. 26.

44—60) Ueber Johann Sebastian Bach's Nachkommenschaft vergl. oben, S. 8 ff.

Söhne von No. 29.

61—62) Von diesen sind nur die Namen Johann Christoph und Johann Christian bekannt. Beide sollen übrigens Musiker gewesen sein.

Sohn von No. 30.

63) Auch von diesem weiss man nur den Namen, Johann Heinrich Bach.

Mit diesen letzten No. 63 schliesst die ungemein zahlreiche sechste Generation des Geschlechtes der Bach. Sie allein zählt dreissig Glieder. Ganz im Gegensatze dazu erscheint die folgende mit einem male so gelichtet, dass sich nur mit Mühe noch einige wenige dahin gehörige Personen namhaft machen lassen. Es sind die Söhne von Carl Philipp Emanuel, und von Johann Christoph Friedrich, also Enkel von Johann Sebastian Bach.

Söhne von No. 51.

64) N. N. Bach, wurde Jurist. Geburt- und Todesjahr nicht zu ermitteln.

65) Johann Sebastian Bach, um 1765, also wahrscheinlich zu Berlin geboren. War einer der vorzüglichsten Schüler des berühmten Malers Oeser zu Leipzig, und würde in seinem Fache vielleicht Bedeutendes geleistet haben, wenn er nicht bereits früh, i. J. 1787. zu Rom verstorben wäre.

Sohn von No. 57.

66) Wilhelm Bach, der letzte Enkel des grossen Johann Sebastian. Geboren zu Bückeburg den 27. Mai 1756. Cembalist der verwittweten Königin von Preussen seit 1790, sodann Kammermusikus seit 1798; Componist. Starb zu Anfang des Jahres 1846. Vgl. oben, S. 14.

Ausser den unten No. 64 bis 66 Erwähnten ist von sonstigen Enkeln Sebastian Bach's so wenig, wie von den etwaigen Gliedern der siebenten Generation, auch nur das Geringste bekannt. Zwar soll Johann Ernst Bach (No. 37) einen Sohn hinterlassen haben, und Johann Elias Bach (No. 42) ebenfalls einen, der später Prediger zu Schweinfurt geworden; doch fehlt es darüber an weiterem Nachweis.

Dagegen erscheint der Name **Bach** in der musikalischen Kunstgeschichte noch bei einigen andern Individuen, von denen jedoch nicht zu ermitteln, ob und in wie fern sie zur Familie des grossen **Sebastian** gehören. Es sind folgende:

1) **Johann Michael Bach**, geboren um das Jahr 1755. War Cantor in Tonna, ging dann auf Reisen, studirte sodann die Rechte zu Göttingen und wurde in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts Advocat zu Güstrow im Meklenburgischen. Im Jahre 1780 erschien von ihm eine Anleitung zum Generalbass. Möglich, dass er ein Nachkomme von Heinrich Bach (No. 6) ist. Vergl. Gerber im alten Tonkünstlerlexicon.

2) **Friedrich Ludwig Bach**, lebte um 1790 als Musikus zu Berlin.

3) **Oswald Bach**, gab 1790 zu Salzburg eine Anweisung zum Singunterricht heraus.

4) **Johann David Bach**, Cantor zu Stargard in Pommern. Von ihm erschien i. J. 1831 ein Choralbuch, welches sehr gut sein soll.

5) **August Wilhelm Bach**, geb. 1796 zu Berlin, Organist und Director des königl. Musikinstituts daselbst. Wird verschiedentlich, z. B. mehrfach in der Leipz. Allg. Mus. Zeitung, als **Enkel** Johann Sebastian Bach aufgeführt, was aber wohl nicht gut der Fall sein kann, da der längstlebende von dessen Söhnen, der **Bückeburger Bach**, im Januar 1795 verstarb. Vom sechsten der Söhne Sebastians, Gottfried Heinrich (No. 54), sind zwar weder dessen Lebensverhältnisse noch dessen Todesjahr genau bekannt; er war aber 1724 geboren, hätte sich also, wenn er 1796 noch gelebt hätte, derzeit bereits im Greisenalter befunden.

6) **Heinrich Amand Bach**, geb. 1791 in Schlesien, Arzt in Neurode; Componist, Pianofortespieler und Schriftsteller.

7) **Johann Georg Bach**, Cantor an der Spitalkirche zu Nürnberg.

8) **Carl Bach**, geb. 1809 zu Fürth, Violinspieler und Componist, gest. den 15. März 1850 als Musikdirector zu Lübeck. Der Sohn des Vorgenannten.

9) Giebt es einen Violoncellisten **Bach**.

Johann Sebastian Bach.

Johann Sebastian Bach erblickte das Licht am 21. März des Jahres 1685 zu Eisenach, wo sein Vater Johann Ambrosius Bach die Stelle eines Hof- und Stadtmusikus bekleidete. Seine Mutter, Elisabeth mit Vornamen, die Tochter eines Erfurter Rathmannes, Lemmerhirt, verlor er bereits in frühester Jugend, und sein Vater starb ihm, als er noch nicht volle zehn Jahr alt war, im Februar 1695, worauf der verwaisete Knabe von seinem ältesten Bruder, Johann Christoph, der zu Ohrdruff im Weimarschen die Stellen eines Organisten und Schulcollegen bekleidete, ins Haus genommen wurde. Seine schon früh erwachte Neigung zur Musik fand hier die erste Befriedigung. Der ältere Bruder ertheilte dem jüngeren Unterricht auf dem Clavier, und dieser wusste seine Zeit so wacker zu benutzen, dass er in kürzester Frist sämmtliche Uebungsstücke auswendig spielte. Er sah sich nach Mehrerem, Schwererem um. In Veranlassung dessen fällt in diese Zeit eine kleine, an und für sich vielleicht unbedeutend erscheinende Episode aus Bach's Kunstleben, die aber, weil sie gerade das schon so früh erwachte Streben des jungen Talentes vollkommen charakterisirt, hier mit eingerückt werden mag. Sebastian's Bruder und Lehrmeister besass ein geschriebenes Heft, welches Claviersachen der berühmtesten Meister damaliger Zeit enthielt. Stücke von Frohberger, Fischer, J. C. Kerll, Pachelbel, Buxtehude und anderen befanden sich darin. Sebastian wünschte aus diesem Buche zu spielen, aber vergebens war sein desfallsiges Bitten beim Bruder: Er bekam es nicht in die Hände. Da musste denn, wo die Bitte nichts ausrichtete, und Gewalt nicht am Platze war, die List ihm zum Besitze des lang ersehnten Schatzes verhelfen. Dieser lag in einem mit Gitterthüren wohlverwahrtem Schranke. Nachts nun, wenn der Bruder bereits schlief, holte der junge Bach, mit seinen kleinen Händen durch das Gitter hindurchlangend, und das nur in Papier geheftete Buch zusammenrollend, sich dasselbe aus dem Schranke heraus, um es beim Mondscheine, denn Licht bekam er nicht, abzuschreiben. Volle sechs Monate dauerte die mühsame, oft genug unterbrochene Arbeit. Aber so gross endlich die Freude war, nun im vollständigen Besitze der längst ersehnten Schätze zu sein, so kurz war sie. Natürlich konnte er seine Eroberung nur heimlich benutzen, aber nicht heimlich genug, dass nicht sein strenger Bruder bald dahinter gekommen wäre, der ihm denn auch als bald kurzen Process machte, und das mühsam errungene Werk ohne Umstände confiscirte. Erst nach dem Ableben seines Bruders, welches übrigens noch in demselben Jahre erfolgte, kam er wieder in den Besitz desselben.

Nach dem, wahrscheinlich um 1698 oder 1699, stattgehabten Tode Johann Christoph Bach's war Johann Sebastian wieder auf sich selbst angewiesen, und musste sich nach

einem Unterkommen umsehen. Er fand ein solches ziemlich schnell, indem er in Gesellschaft eines Schulkameraden, Namens **Erdmann**, der in späteren Jahren als kaiserlich Russischer Resident zu Danzig lebte und starb, nach Lüneburg ging, wo seine gute musikalische Vorbildung und schöne Sopranstimme ihm Aufnahme und eine Stelle als Discantist im Chore des Michaelisgymnasiums verschafften. Während der etwa dreijährigen Dauer seines Aufenthaltes in dieser Stadt setzte er seine musikalischen Uebungen fleissig fort. Wo er nur konnte, suchte er seine Kenntnisse darin zu vervollkommnen, und für diesen Zweck war ihm keine Aufopferung zu gross, keine Mühe zu beschwerlich, und, im engsten Sinne des Wortes, kein Weg zu weit. So wusste er, mit den geringen Mitteln über die er zu verfügen hatte, es möglich zu machen, zum öftern nach Hamburg zu kommen, lediglich um den dortigen berühmten **Johann Adam Reincke**,[1] der seit 1654, als Scheidemann's Nachfolger, Organist an der St. Katharinenkirche daselbst war, zu hören. Auch das noch weiter gelegene Celle besuchte er zu mehreren malen, um französische Musik und Vortragsweise, — denn der dort residirende Herzog hielt sich eine fast aus lauter Franzosen bestehende Hofkapelle, — kennen zu lernen.

Im Jahre 1703 verliess er Lüneburg und ging nach Weimar, wo er, wahrscheinlich durch Zuthun seiner Verwandten eine Hofmusikusstelle als Violinist erhielt. Sein Wissen und Können fing bereits an, die öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen, denn schon im folgenden Jahre wurde er zum Organisten an der neuen Kirche zu Arnstadt erwählt. Hier war es, wo er sich fast ausschliesslich dem Studium des Orgelspieles und der Composition ergab. Die Werke eines Bruhns, Reincke, Buxtehude und etlicher französischer Componisten von Ruf wurden vorgenommen, geübt und gründlich zergliedert. Aber dabei blieb es nicht stehen. Sein Trieb nach vollkommener Ausbildung war so mächtig in ihm, dass er es zu veranstalten wusste, nach Lübeck zu kommen und dort den berühmten genialen Organisten der Marienkirche, den eben genannten Diedrich Buxtehude,[2] der bereits viel tüchtige Schüler gebildet hatte, fast ein volles Vierteljahr lang in der Ausübung seiner Kunst zu behorchen und so seine Kenntnisse zu vermehren. Nachdem er seinen Zweck erreicht und sich mit der Art und Weise des ausgezeichnetsten Musikers seiner Zeit genau bekannt gemacht hatte, ging er, wie er gekommen, zu Fuss wieder nach Arnstadt zurück.

Um diese Zeit fing sein Ruf bereits an, allgemeinere Verbreitung zu erhalten. Mindestens finden wir, wie von verschiedenen Seiten her ohne sein Zuthun ihm Organistenstellen angetragen werden. Er nahm im Jahre 1707 die an der St. Blasiuskirche zu Mühlhausen an.

---

1. **Joh. Ad. Reincke**, geboren zu Deventer in den Niederlanden, am 27. April 1723, war einer der besten Organisten seiner Zeit. Er setzte in jedem Genre und für alle Instrumente, namentlich ausgezeichnete Sonaten und Suiten für 2 Viol., Viola und Continuus. Er besass gründliche Bildung und war namentlich ein tüchtiger Lateiner. An seinem Lebenswandel indess wollte die Geistlichkeit seiner Kirche mancherlei Ausstellungen machen; auch war er ein fleissiger regelmässiger Besucher des Rathsweinkellers zu Hamburg. Nichts destoweniger erreichte er ein ungemein hohes Alter und starb 1722, d. 4. November im hundertsten Lebensjahre. Mattheson in seiner Crit. Mus. Tom. I. p. 255 ff. führt Mehreres aus seinem Leben vor.

2. **Buxtehude**, zu Helsingör in Dänemark geboren, war gründlicher Orgelspieler und Componist. Er bearbeitete viele Choräle, schrieb eine bedeutende Anzahl von Suiten und sonstigen Sachen für's Clavier und den Flügel, mit und ohne Begleitung. Seine Compositionen besitzen Kunstwerth. Er starb am 9. Mai 1707.

Hier verheirathete er sich auch mit Maria Barbara, der jüngsten Tochter Johann Michael Bach's, eines tüchtigen Componisten, der zugleich Vetter seines Vaters war, und dessen bereits oben nähere Erwähnung gethan ist. Aus dieser Ehe erwuchsen ihm sieben Kinder, zwei Töchter und fünf Söhne; unter den letzteren Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel, beide zu Weimar, der eine im Jahre 1710, der andere im Jahre 1714 geboren.[1]

In Mühlhausen verweilte Bach nicht lange. Eine gleich im Jahre nach seiner Anstellung unternommene Reise nach Weimar, wo er Gelegenheit fand sich vor dem Herzoge hören zu lassen, war die Veranlassung, dass ihm die Kammer- und Hoforganistenstelle alldort angetragen wurde, die er auch sogleich annahm. Dies geschah im Jahre 1708. Das Aufsehn welches sein Spiel erregte, der Beifall der hohen Herrschaften und das Vergnügen, sich in einem grösseren Wirkungskreise mit Nutzen und Erfolg bewegen zu können, waren für ihn ein Sporn zum erneutem Kunsteifer. Hier bildete sich Bach hauptsächlich erst zu derjenigen alles überwiegenden Meisterschaft im Orgelspiel aus, die ihm seinen Ruhm in diesem Fache für alle Zeiten gesichert hat, und legte den Grund zu seiner spätern Höhe als Componist. Im Jahre 1714[2] wurde er nämlich zum herzoglichen Concertmeister ernannt, und der Hauptheil seiner neuen amtlichen Function bestand darin, dass er Kirchenstücke componiren und aufführen musste, eine Beschäftigung der er mit aller Hingebung nachhing. Auch erzog er sich bereits mehrere wackere Schüler, unter ihnen den späteren Nachfolger in seinem Amte, Johann Caspar Vogler. Bach selbst pflegte diesen noch nach Jahren als seinen besten Schüler im Orgelspiel zu rühmen. Er starb im Jahre 1765 als Hoforganist und Bürgermeister zu Weimar.

Johann Sebastian Bach's Ruf stand von nun an fest und gegründet. Angestaunt von Kennern und Liebhabern als Heros im Gebiete der Orgel- und Clavierkunst, in der er eine für jene, wie für alle Zeit enorme Fertigkeit sich zu eigen gemacht hatte, bewundert wegen der Tiefe und Fülle der Gedanken in seinen Vorträgen, bei welchem ihm jede, auch die schwierigste und künstlichste Form geläufig war, erschien er als der einzige in ganz Deutschland, der es wagen konnte, jedem Rival die Stirn zu bieten. Mehr noch als vielleicht ihm selbst, war dies seinen Zeitgenossen bewusst. Da ereignete es sich denn, dass im Jahre 1717 der damals in Frankreich so berühmte Clavierspieler und Organist Marchand nach Dresden kam, und durch seinen zierlichen feinen Vortrag den Beifall des Hofes in so hohem Grade sich erwarb, dass ihm sofort, wenn er bleiben und in Churfürstlich Sächsische Dienste treten wollte, eine ansehnliche Besoldung zugesichert wurde.

Dieser Marchand, Jean Louis mit Vornamen, galt bei seinen Landsleuten für den grössten Orgel- und Claviervirtuosen der Welt, seine Fertigkeit und Vortragsweise für etwas Un-

---

1. Das erste Kind, welches J. S. Bach geboren wurde, war eine Tochter, die im Jahre 1708 zur Welt kam und der Namen Catharina Dorothea erhielt. Sie blieb unverheirathet und überlebte ihren Vater; auf sie folgte erst Wilhelm Friedemann, zwischen diesem und Carl Philipp Emanuel befand sich ein Zwillingspaar, welches schon im ersten Lebensjahre mit Tode abging. Nach diesen wurden noch eine sehr jung wieder verstorbene Tochter und zwei Söhne Johann Gottfried Bernhard, i. J. 1715, und Leopold August, i. J. 1718 geboren. Ersterer verstarb 1739. Das Todesjahr des letzten ist unbekannt, er wurde übrigens nicht alt. Die Kinder aus der zweiten Ehe J. S. Bach's finden weiter unten ihre Erwähnung.

2. Forkel giebt irrthümlich das Jahr 1717 an.

erhörtes. Und wirklich war es ihm gelungen, auf seinen Kunstreisen durch Frankreich und Italien Jeden, der sich mit ihm in die Schranken gestellt hatte, zu besiegen. Der König ernannte ihn zu seinem Organisten in Versailles, und ausserdem hatte man ihm der Reihe nach alle ledigen Organistenstellen zu Paris angetragen. Es gab eine Zeit, wo er deren fünf oder sechs zu gleicher Zeit besass. Sein Unterricht im Clavierspielen war so gesucht, dass ihm die Stunde mit einem Louisd'or bezahlt wurde, und jeder Reiche oder Vornehme, der als Person von Geschmack angesehen sein wollte, musste mindestens einige Zeit von ihm unterwiesen sein. Seine Hauptkunst bestand jedoch lediglich in seiner Fertigkeit und feinen, geleckten Spielweise. Seine Compositionen dagegen sind kraftlos und seicht, namentlich gilt dies von den Müsetten,[1] die er alljährlich zur Weihnachtsaufführung zu schreiben pflegte. Aber auch an seinen Concerten, Sonaten, Clavierstücken u. dergl. ist nicht viel. — Von Charakter muss er ein wunderlicher Kauz gewesen sein. Seine Eitelkeit ging an's Unglaubliche. Er hatte eine Gattin, mit der er sich nicht vertrug; sie dagegen sich desto besser mit andern. Da er nun von ihr ging, sich nicht weiter um sie kümmerte und sie ganz hülflos liess, zog ihm der König die Hälfte von seinem Gehalt ab und überwies sie der Madame Marchand. Kurz darauf musste er in Versailles vor dem König spielen. Die Musik ging gut, und der König war namentlich über Marchands Spiel erfreut. Das dauerte bis zur Hälfte der Messe. Beim ***Qui tollis peccata*** brach Marchand mit einemmale ab und entfernte sich. Der König glaubte, ihm sei unwohl geworden, verwunderte sich daher nicht wenig, als er ihn im Vorzimmer frisch und munter umherspazieren sah, und erkundigte sich nach der Ursache seiner Entfernung. „Sire", erwiderte Marchand, „wenn meine Frau die Hälfte meines Gehaltes bezieht, mag sie auch die Hälfte der Messe spielen." Dies brachte ihm des Königs Ungnade zu Wege, der ihm aus Frankreich verwies, später indess seine Rückkehr erlaubte. Aehnliche Streiche waren ihm übrigens nichts ungewöhnliches. Bei einer Herzogin eingeladen, war er durch nichts zu bewegen, an den Flügel zu treten. Als aber nun die ganze Gesellschaft sich zum Kartenspiel niederliess, setzte er sich aus freien Stücken an's Instrument und liess seinen Fantasien freien Lauf. Man nahm ihm das übel, und bat ihn aufzuhören, worauf er zornig davon ging, und nie wieder das Haus betrat. Gewöhnlich pflegte er am heiligen Abend vor Weihnachten bei den Franciscanern die Orgel zu spielen. An einem solchen liessen einstmals verschiedene Personen ersten Ranges sich zuvor erkundigen, ob er wirklich spielen werde, und als die Antwort bejahend ausfiel, verfügte sich eine eben so zahlreiche als glänzende Gesellschaft ins Kloster, um ihn zu hören. Marchand hatte gerade den Nachmittag bei einem guten Freunde zugebracht, und, ob er gleich sehr wohl unterrichtet war, auch mit der Bitte, doch ja zu kommen, mehrfach beschickt wurde, antwortete er ganz ruhig, es könne auf ein andermal geschehen, er würde den Abend da bleiben, wo er sich befände.

---

1. Eine alte Form von Tonstücken, hauptsächlich für Instrumente mit anhaltendem Ton. Die Müsette ist leichten, heitern, einschmeichelnden Charakters, hat 6/8 Takt und langsame Bewegung, und, nach Art der Musik der Sackpfeife (Musa, Müsette, Cornamuse) einen fortwährend aushaltenden Grundbass. Das Pastorale ist die Nachfolgerin der Müsette.

Am churfürstlich Sächsischem Hofe war derzeit Volumier[1] Concertmeister. Dieser durchschaute das Treiben des eiteln, arroganten Franzosen gar bald, und wünschte nichts sehnlicher, als ihm eine Lection zu Theil werden zu lassen. Nebenbei mochte er auch wohl nicht sonderliche Lust in sich verspüren, mit einem solchen Manne in nähere collegialische Verhältnisse zu treten. Er liess daher an Bach, dessen hohes Verdienst er kannte und schätzte, einen Wink ergehen, nach Dresden zu kommen, mit dem Franzosen einen Wettstreit zu wagen und ihn aus dem Felde zu schlagen. Bach liess sich nicht lange nöthigen, nahm die Einladung an und machte sich auf den Weg nach Dresden. Volumier hatte mittlerweile auch den König von Bach's Ankunft in Kenntniss gesetzt, der sich von dem Zusammentreffen der beiden Clavierheroen Genuss und Unterhaltung versprach und Bach sofort zum nächsten Hofconcert als Zuhörer einladen liess. Hier hatte letzterer Gelegenheit, Marchand's Spiel kennen zu lernen. Nachdem dieser nun unter andern mannichfache Variationen in damaligen französischen Geschmack nach Couperin's[2] Manier vorgetragen und gebührende Anerkennung eingeärndtet hatte, wurde auch Bach aufgefordert, den Flügel zu versuchen. Ohne Umstände nimmt der dem Herrn Marchand persönlich völlig fremde Bach Platz, nach kurzem meisterhaften Präludium geht er rasch über zu dem von Marchand vorgetragenen Liedchen und variirt das Thema noch zwölf mal mit neuer nie gehörter Kunst auf die mannichfachste interessanteste Weise. Marchand staunt, als er von dem ihm unbekannten Kunstgenossen am nächsten Tage durch ein artiges Schreiben zu einem förmlichen Wettkampfe eingeladen wird, zu welchem letzterer sich beliebige musikalische Aufgaben, um solche aus dem Stegreife durchzuführen, erbittet, jedoch unter Voraussetzung einer gleichen Willfährigkeit in Bezug auf die von ihm dem Herrn Marchand vorzulegenden Themata. Dieser sagt zu. Mit Vorwissen des Königs wird Zeit und Stunde des Kampfes festgesetzt. Am Abend des bestimmten Tages versammelt sich eine grosse glänzende Gesellschaft im Hause des königlichen Marschalls, Grafen von Flemming. Bach ist bereits zur Stelle; sein Rival aber lässt noch auf sich warten. Längerer Zögerung überdrüssig, schickte endlich der Marschall nach Marchand's Wohnung, und nun erfährt man zum allgemeinen Erstaunen, dass dieser bereits desselben Tages in aller Frühe mit Extrapost Dresden verlassen habe. Bach blieb zwar auf diese Weise ohne Kampf Meister des Platzes und hatte allerdings volle Gelegenheit, die ihm eigene Kunstfertigkeit im glänzendsten Lichte zum Entzücken aller Anwesenden zu zeigen. Volumier's Hauptabsicht aber, den versammelten Kennern den Unterschied zwischen deutscher und französischer Kunst recht ersichtlich vor Augen zu führen, war durch Marchand's schmähliche Flucht leider vereitelt.

Dem Könige gefiel Bach's „teufelsmässige" Kunst so wohl, dass er ihm ein Geschenk von hundert Stück Louisd'or bestimmte, welches er aber durch die Spitzbüberei eines mit der Uebergabe beauftragten Hofbeamten, der der Meinung war, das Geld für sich selbst besser anwenden zu können, nicht erhielt, sondern sich mit der erworbenen Ehre, als der einzigen

---

1. Jean Baptiste Volumier, richtiger Woulmyer, ein Belgier von Geburt, war zuerst am Preussischen, später am Sächsischen Hofe Concertmeister, wo er um das Jahr 1728 mit Tode abging.

2. Ueber Couperin's Weise und über den damaligen französischen Styl finden sich weiter unten, noch einige Bemerkungen.

Belohnung aller seiner Bemühungen begnügen musste. „Sonderbares Schicksal," bemerkt der alte Mitzler bei Erwähnung obiger Anekdote, die er in einigen Nebenumständen etwas anders, in der Hauptsache indess eben so wie vorstehend, mittheilt, „sonderbares Schicksal," ein Franzose lässt eine ihm angebotene dauerhafte Besoldung von mehr als einem Tausend Thalern freiwillig im Stich, und der Deutsche, dem jener doch durch seine Flucht augenscheinlich den Vorzug einräumt, kann nicht einmal eines ihm von der Gnade des Königs ein für allemal zugedachten Geschenkes theilhaftig werden!

Nach Weimar zurückgekehrt, wurde Bach noch in demselben Jahre von dem damaligen Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen, einem ausgezeichneten Kenner und Liebhaber der Musik, zum fürstlichen Capellmeister ernannt, welches Amt er zur vollkommenen Befriedigung seines hohen Gönners in den angenehmsten Verhältnissen fast sechs Jahre lang verwaltete. Der Fürst hielt ungemein viel auf Bach, hatte ihn viel um sich, nahm ihn sogar mehrfach auf Reisen mit. Einst, es war im Jahre 1720, von einer solchen, die er als Begleiter seines Herrn gemacht hatte, zurückgekehrt, wiederfuhr ihm das herbe Geschick, seine Gattin, die er bei der Abreise gesund und munter verlassen hatte, todt und bereits begraben zu finden. Die erste Nachricht von diesem Unglücksfalle erhielt er nicht früher, als beim Eintritte in sein Haus.

Nach Verlauf von anderthalb Jahren verheirathete er sich im Jahre 1721 zum zweiten male mit der Tochter des Herzoglich Weissenfels'schen Hofmusikus Wülkens, Namens Anna Magdalena, einer wackeren Sopransängerin, die aber nur als Dilettantin sich zuweilen hören liess. Sie gebar ihm dreizehn Kinder, sechs Söhne und sieben Töchter, von denen jedoch keins die künstlerische Berühmtheit erlangte, welche später den beiden älteren Söhnen erster Ehe, Friedemann und Emanuel zu Theil wurde.

Etwa gegen Ende des Jahres 1721 drängte es ihn, die bereits in seinen Jugendjahren gemachte Bekanntschaft mit dem alten Reincke zu erneuern. Auch war es noch ein zweiter Grund, der ihn, wie wir gleich hören werden, zur Reise nach Hamburg veranlasste. Er liess sich während seines Aufenthaltes daselbst auf mehreren der dortigen Kirchenorgeln öffentlich hören. Unter andern auch in der St. Catharinenkirche, wo er vor einem zahlreichen gewählten Publicum länger als zwei Stunden spielte. Der steinalte, bereits im neun und neunzigsten Lebensjahre stehende, aber noch körperlich wie geistig rüstige Organist Reincke hörte ihm mit gespanntér Aufmerksamkeit zu, und als Bach endlich über den Choral: An Wasserflüssen Babylon's, in alter ächter Orgelweise variirte, äusserte Reincke nach vollendetem Spiele gegen Bach: „Ich dachte, diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, dass sie in Ihnen noch lebt." Dieser Ausspruch Reincke's war um so unerwarteter, und die darin sich kundgebende Anerkennung für Bach um so ehrenvoller, als jener, ohnehin sehr eifersüchtig auf den eignen Künstlerruf, beim Antritte seines Amtes gerade eben diesen Choral selbst und zwar in vorzüglich gelungener Weise bearbeitet, und, gleichsam als Kunstmuster, in Kupfer gestochen herausgegeben hatte.

Wenig bekannt dürfte es sein, dass Bach während seines Aufenthaltes zu Hamburg sich um die gerade erledigte Organistenstelle an der dasigen St. Jacobikirche bewarb, die er indess, trotz des enormen Aufsehens, welches sein Orgelspiel, namentlich in der Catharinen-

kirche, erregt hatte, dennoch nicht erhielt, weil ein höchst mittelmässiges Subject der Kirche für den Dienst eine Summe Geld bot, die Bach nicht daran wenden konnte. Jenem fiel denn auch zum Aerger aller Vernünftigen die Stelle zu. Es war gerade um die Weihnachtszeit, und der damalige, seiner Gelehrsamkeit sowohl wie seiner Kanzelberedtsamkeit halber berühmte Hauptprediger der Jacobikirche, Erdmann Neumeister, fand denn doch diesen Stellenschacher selbst für Hamburg zu arg, um ihn ungerügt zu lassen, weshalb er die im Evangelium vorkommende Stelle von der Engelmusik bei der Geburt Christi benutzte, um daran die Bemerkung zu knüpfen, dass er gewiss glaube, „wenn selbst einer von den Bethlehemitischen „Engeln vom Himmel käme, der göttlich spielte und wollte Organist zu St. Jacob werden, „hätte aber kein Geld, so möchte er nur wieder davon fliegen."

Die Ursache warum Bach sich um die Hamburger Stelle bewarb, mag theils in der ausgezeichnet guten Behandlung derselben, theils wohl mit darin gelegen haben, dass es ihm, dem bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit, niemals hatte glücken wollen, ein einigermassen bedeutendes Orgelwerk als das seinige unter Händen zu bekommen. Die Jacobiorgel war dazumal von dem berühmten Arp. Snitker von Grund auf neu erbaut worden, und so ist es erklärlich, wie er um einen seiner sehnlichsten Wünsche erfüllt zu sehen, die Mühe der Bewerbung um das Amt nicht scheute.

Im Sommer des Jahres 1721 ging der Organist an der Marktkirche zu Halle, Friedrich Wilhelm Zachau, Händel's Lehrer, mit Tode ab, und Bach erhielt einen Ruf zu diesem Amte. Er reisete auch nach Halle hinüber, spielte zur Probe, nahm aber die Bedienung nicht an. Weshalb, ist nicht bekannt geworden. Möglich vielleicht, dass ihm schon jetzt die Aussicht auf die Leipziger Musikdirectorstelle, mit der das Cantorat an der Thomasschule verbunden war, eröffnet wurde.[1] Joh. Kuhnau, der diese Stellen bekleidete, kränkelte bereits seit geraumer Frist, und starb am 25. Juni 1722.

Nun berief ihn die Stadt zu dem Posten, den er annahm und vom Jahre 1723 bis an sein Lebensende bekleidete. Seinen Fürsten, der ihn schätzte und ehrte, verliess er freilich sehr ungern, nichts destoweniger konnte er sich die freiwillige Veränderung seiner Stellung zum wahren Glücke anrechnen, indem ersterer kurz nach Bach's Abgange von Cöthen unerwartet und plötzlich verstarb. Bach verfertigte auf diesen ihn höchst schmerzlich berührenden Todesfall, eine sich durch vorzüglich schöne Chöre auszeichnende Trauermusik, die er in Person in Cöthen aufführte.

Sein Amt als Cantor an der Thomasschule, welches mit einigen Nebenofficien für den Hof verbunden war, brachte ihn in öftere Verbindung mit diesem. Er hatte daher manchmal Reisen nach Dresden zu machen und pflegte alsdann seine Anwesenheit in dieser Stadt noch dazu zu benutzen, sich öffentlich hören zu lassen. Auch musste er öfter am Hofe spielen. Dafür ward ihm denn im Jahre 1736 der Titel eines Königlich Polnischen und Churfürstlich Sächsischen Hofcompositeurs. Der Herzog von Weissenfels, der ihn ebenfalls schätzte, verlieh

---

1. Mitzler und Forkel setzen die Berufung Bach's nach Halle in das Jahr 1717, offenbar irrthümlich wie sich schon aus dem Todesjahr Zachau's ergiebt. Letzterer starb am 14. August 1721.

ihn das Prädicat eines Herzoglichen Capellmeisters: Gunstbezeugungen, die freilich nichts einbrachten, aber in jener Zeit doch den Beweis einer wohlwollenden, auf auszeichnende vollgültige Anerkennung gestützten Bevorzugung abgeben, und mindestens mehr Werth hatten, als heut zu Tage.

Im Jahre 1747 machte Bach eine Reise nach Berlin um sich dem Könige Friedrich II., der ihn zu sehen und zu hören wünschte, vorstellen zu lassen. Die Veranlassung war folgende: Bach's zweiter Sohn, Carl Philipp Emanuel, war Kammermusikus und Cembalist des Königs, und seine wesentlichsten Dienste bestanden darin, diesem in seinen Privatconcerten und bei seinen Uebungen zu begleiten. Johann Sebastian Bach's Ruf war um diese Zeit vollständig und in jeder künstlerischen Beziehung durch ganz Deutschland verbreitet, und Friedrich II. schon seit lange begierig, den grossen Künstler persönlich kennen zu lernen. Mehrmals hatte er gegen Emanuel darauf angespielt, dass sein Vater einmal nach Potsdam kommen möchte, was dem letzteren von seinem Sohne mitgetheilt wurde. Sei es nun, dass Seb. Bach nicht recht an den Ernst der Sache glaubte, sei es, dass ihn seine Geschäfte verhinderten, genug, er liess die Erinnerungen Emanuel's anfänglich unberücksichtigt. Als diese sich aber wiederholten, und Seb. Bach die Nachricht erhielt, dass der König bereits mehrere male direct gefragt habe, warum er denn nicht einmal komme, so unternahm er die Reise in Begleitung seines ältesten Sohnes Friedemann. Friedrich II. befand sich gerade in seinem, allabendlich im Schlosse zu Potsdam stattfindenden Kammerconcerte, und eben im Begriff sein Flötenconcert zu beginnen, als ihm durch den Ordonnanzofficier der geschriebene Rapport über die im Laufe des Tages angekommenen Fremden überbracht wurde. Das Papier überlesend und die Flöte aus der Hand legend, wendete er sich gegen die versammelten Musiker mit den Worten: „Messieurs, der alte Bach ist angekommen,“ und liess diesen sofort, und ohne dass in der Zwischenzeit etwas Anderes vorgenommen wurde, aufs Schloss beordern. Bach musste wie er war, in Reisekleidern, vor dem Könige erscheinen, wurde von diesem ungemein zuvorkommend empfangen und genöthigt, sämmtliche [1] in den Zimmern des Schlosses vertheilt stehende Silbermann'sche Pianos, auf die der König ungemein viel hielt, zu probiren. Er phantasirte auf allen der Reihe nach und bat endlich um ein Fugenthema, welches er sofort *ex tempore* zur Bewunderung des Königs durchführte. Wahrscheinlich um Bach auf die Probe zu stellen, äusserte jener den Wunsch, auch eine sechsstimmig ausgeführte Fuge zu hören. Doch Bach wählte sich schnell selbst ein Thema und behandelte es in derselben Weise, wie vorhin das Thema des Königs. Tags darauf wurde er in sämmtliche Kirchen Potsdams umhergeführt und veranlasst deren Orgeln zu probiren, und seine Kunstfertigkeit auch hier in vollem Glanze zu zeigen.

Nach Leipzig zurückgekehrt, arbeitete er das Königsthema schriftlich aus, und so entstand das unter dem Namen: „Musikalisches Opfer,“ bekannte Werk. Es besteht aus einer

---

1. Friedrich II. besass deren sieben, nicht funfzehn, wie Forkel in Bach's Leben, S. 10, schreibt; die ersten sechs Instrumente erhielt Silbermann das Stück mit 700 Thalern bezahlt. Vergl. J. G. Fischer, Nachrichten von dem berühmten Orgelbauer Silbermann, in den Freiberger gemeinnützigen Nachrichten, vom Jahre 1800. S. 127.

dreistimmigen Fuge, mit der Ueberschrift „*Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta:* Thema sammt Zubehör, auf Befehl des Königs canonisch durchgeführt." Die Anfangsbuchstaben der einzelnen Worte der lateinischen Ueberschrift bilden zusammen gelesen das Wort *Ricercar:* Kunstfuge. Daran schliesst sich eine sechsstimmige Fuge, mehrere andere canonische Bearbeitungen und ein Trio für Flöte, Violine und Bass, alles über dasselbe Thema. Joh. Seb. Bach liess die Composition in Kupfer stechen und dedicirte sie dem Könige.

Von jetzt ab fing Bach an zu kränkeln. Ein Augenübel durch allzugrosse Thätigkeit und Anstrengung hervorgerufen und befördert, nahm Ueberhand und brachte ihm dem Erblinden nahe. Eine zweimalige Operation, der er auf Anrathen seiner Freunde sich unterwarf, und die von einem aus England angekommenen Arzt von bedeutendem Ruf, in welchen man grosses Vertrauen setzte, vollzogen wurde, lief unglücklich ab; er verlor den Gebrauch des Gesichts gänzlich. Nun wurde noch mancherlei und vielleicht zu viel versucht, um ihn wieder herzustellen, aber dem örtlichen Leiden wurde dadurch nicht nur keineswegs abgeholfen, sondern sein ganzer übriger Gesundheitszustand wurde, seiner so robusten Constitution ungeachtet, dermassen zerrüttet, dass er während voller sechs Monate das Haus nicht mehr verlassen konnte. Etwa zehn Tage vor seinem Tode konnte er plötzlich eines Morgens beim Erwachen nicht allein wieder sehen, sondern auch das Tageslicht ganz gut ertragen. Aber die Freude sollte nur kurz sein. Wenige Stunden darauf überkam ihm ein Schlagfluss, und nach diesen ein hitziges Fieber, welchem er, der liebevollsten Pflege der Seinigen und der Sorgfalt zweier der vorzüglichsten Aerzte Leipzig's unerachtet, unterlag. Sanft und ruhig entschlief er am 28. Julius[1] 1750 des Abends gegen halb neun Uhr. Auf dem St. Johanniskirchhofe vor Leipzig wurde er begraben.

Ihn überlebten seine Gattin und neun seiner Kinder, von denen die älteste Tochter Catharina Dorothea, sowie die Söhne Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel aus der ersten Ehe herstammten. Aus der zweiten Ehe waren ihm geblieben Gottfried Heinrich, Elisabeth Juliane Friederike, Gattin des Naumburgischen Organisten Altnikol, Johann Christoph Friedrich (der sogen. Bückeburger Bach), Johann Christian (der Mailänder oder Englische Bach), und zwei noch unerwachsene Töchter, Johanna Caroline und Regina Susanna. Die letzte war bei ihres Vaters Tode noch nicht acht Jahre alt. Sie starb im Jahre 1802 zu Leipzig, unverehlicht und in dürftigen Umständen.

Dies die äussere Lebensgeschichte des merkwürdigsten und grössten Musikers der neueren Zeit.

1. Die Angabe Forkel's, der den 30. Julius als Bach's Todestag angiebt, beruht auf einem Versehen.

Bach als Mensch und als Künstler.

Als Mensch muss J. S. Bach ein liebenswürdiger höchst achtungswerther Charakter gewesen sein, wenigstens lässt sich dies aus allen Berichten, die wir über ihn im Allgemeinen, wie über Einzelnheiten aus seinem Leben besitzen, entnehmen. So sehr er als Künstler volle Ursache hatte, sich seines hervorragenden Werthes und seiner Vorzüge vor die meisten seiner Standesgenossen bewusst zu sein, so wenig pflegte er mit seinem Wissen und Können Ostentationen zu treiben. Im Gegentheil übte er die Tugend der Bescheidenheit in so hohem Grade, dass er, so lange es bloss ihn betraf, selbst dem vorlauten Dünkel anderer, tief unter ihm stehender Kunstgenossen gegenüber nur selten sein enormes Uebergewicht geltend machte. Stolz und Hochmuth waren ihm fremd, und, obgleich von Fürsten und Herren geschätzt und hochgestellt, von Kunstverwandten bewundert, von allen geachtet und mit Lobsprüchen überhäuft, blieb er dennoch gegen Jedermann gleich freundlich und bewies sich namentlich gegen fremde Tonkünstler stets im hohen Grade tolerant. So war einmal ein derzeit als Clavier- und Orgelspieler ziemlich renomirter Virtuos, Namens Hurlebusch,[1] nach Leipzig gekommen: Ein übermüthiger und launenhafter Mensch, der es sogar übel nahm, wenn Jemand seine Leistungen, statt darüber in stummes Entzücken zu gerathen, zu loben sich unterfing. Dieser stattete Bach einen Besuch ab, nicht etwa um ihn zu hören, sondern von ihm gehört und stumm bewundert zu werden. Bach führte ihn zum Flügel und hörte den Vortrag einer werthlosen, obendrein bereits gedruckten Menuett nebst Variationen mit aller Seelenruhe und Geduld an. Der Fremde, in seiner Selbstgenügsamkeit darin eine Anerkennung seines hohen Talentes findend, wollte sich dafür dankbar erweisen, indem er den ältesten Söhnen Bach's mit einer Sammlung gedruckter leichter Sonaten ein Geschenk machte, damit sie darin, wie er sagte, fleissig studiren, und Gelegenheit haben möchten, etwas tüchtiges zu lernen. Bach konnte über die Thorheit des Mannes, zumal da seine Söhne längst anderer Sachen mächtig waren, zwar ein leises Lächeln nicht unterdrücken, entliess aber nichts desto weniger den eitein Menschen artig und ohne alle Unfreundlichkeit.

Wo es aber darauf ankam, wusste er fest und entschieden aufzutreten, doch war sein Urtheil über fremde Künstler und Kunstwerke niemals unbillig. Fand er sich veranlasst, das, was ihm nicht zusagen konnte, zu tadeln, so war gewiss Niemand mehr als er bemüht, jede

---

1. Conrad Friedrich Hurlebusch, ein geborner Braunschweiger, früher Capellmeister in Stockholm, dann Musiklehrer in Hamburg, später Organist zu Amsterdam, wo er in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in sehr hohem Alter verstarb. Spielte nach Couperin's Manier in gefälliger leichter Weise, gab viele Concerte, schrieb auch manches, was aber keinen sonderlichen Beifall fand.

gute Seite und Eigenschaft herauszufinden und hervorzuheben. Nie hörte man ihn ein hartes noch weniger ein unmotivirtes Urtheil aussprechen. Selbst über Marchand, der durch seine Flucht sich als Künstler in das nachtheiligste Licht gestellt und obendrein lächerlich gemacht hatte, sprach er nie wegwerfend, wusste vielmehr dessen Geschicklichkeit im Clavierspiel jedesmal rühmend anzuerkennen, wenn er einmal aufgefordert wurde, die mit demselben in Dresden erlebte Geschichte zum Besten zu geben.

Ein wackerer Familienvater, sorgte er auf's Beste für die Seinigen und für sein Hauswesen. Seine Kinder erzog er der Bestimmung gemäss, die er für sie ausersehen hatte, ohne jedoch ihnen in ihren anderweitigen wissenschaftlichen oder künstlerischen Bestrebungen hindernd in den Weg zu treten. Wilhelm Friedemann sollte zunächst sein Nachfolger in der Kunst werden, und der Vater versäumte keine Gelegenheit, ihn mit allem, was dazu dienen konnte, zeitig bekannt und vertraut zu machen. Die übrigen Söhne sollten in anderer Weise dereinst sich und der Welt nützlich werden. So beabsichtigte er, den in seinem ganzen Wesen schon von Haus aus eleganteren Emanuel zum Weltmann und Juristen auszubilden, liess ihm deshalb einen dahin einschlagenden Unterricht ertheilen und die Universität besuchen, aber auch auf diesen war der Geist seines Vaters überkommen, das angeborne Talent brach sich Bahn, und er wurde Musiker. Eben so der dritte Sohn, der später unter dem Namen des Bückeburger Bach bekannt gewordene Johann Christoph Friedrich. Der vierte, Johann Christian, war beim Tode des Vaters noch zu jung, um sich bereits zu einem Berufe vorbereitet zu haben. Er ergriff später den väterlichen.

Jede Zeit die ihm seine Amtsthätigkeit frei liess, benutzte er zum Studium und zur Uebung der Musik. Besonders liebte er es, fremde Compositionen zu hören oder mit ausführen zu helfen, und liess die Gelegenheit dazu selten unbenutzt. Im letzteren Falle pflegte er denn bei Quartetten oder sonstigen mehrstimmigen Instrumentalsachen die Bratsche zu spielen, weil, wie er sagte, er auf diese Weise sich gewissermassen im Mittelpunkte der Harmonie befände, und diese somit nach beiden Seiten hin auf die bequemste Weise zu überblicken im Stande sei.

Bach's weit verbreiteter Ruf führte fremde Virtuosen und Künstler jeden Ranges in sein Haus, die den merkwürdigen Mann sehen und kennen lernen wollten. Musikübungen grösserer Art fanden häufig bei ihm statt, und gaben seinen Söhnen die beste Gelegenheit zur Ausbildung ihres Geschmacks und Schärfung ihres Urtheils in musikalischen Dingen, wobei er nie verfehlte, letzteres durch seine Bemerkungen belehrend und berichtigend zu leiten. Von dem damaligen neuen, durch Hasse und dessen Gattin, die berühmte Faustina, beförderten italienischen Operngeschmack hielt er nicht viel, wenn gleich er die besseren Italiener, namentlich wegen ihrer Verdienste um das melodische Element und wegen der durch sie begünstigten concertirenden Stimmführung, gar wohl zu schätzen wusste. Hatte er doch diese selbst fleissig studirt, und aus ihnen manchen Fingerzeig für den Weg, den er sich anbahnte, entnommen. Es machte ihm Vergnügen, ab und an nach Dresden zu reisen, um der Aufführung irgend eines neuen Stückes mit beizuwohnen. Hierbei musste ihn gewöhnlich sein ältester Sohn Friedemann begleiten, dem er alsdann mit den Worten: „Friedemann, wollen wir nicht einmal die schönen Dresdener Liederchen wieder hören?" die bevorstehende Unternehmung anzukün-

digen pflegte. Auch war er mit Hasse sehr befreundet, und dieser seinerseits, so sehr er in der Kunstrichtung von ihm abwich, wusste Bach zu würdigen. Ueberhaupt wurde letzterer, ein seltener Fall, fast von allen seinen Kunstverwandten geehrt, und jeder suchte einen Ruhm darin, seiner persönlichen Bekanntschaft theilhaftig zu werden. Nur Händel dürfte eine Ausnahme gemacht haben. War es nun etwa die durch Bach's enormen Ruhm verletzte Künstlereigenliebe, oder was sonst, genug ersterer vermied die Gelegenheit mit Bach zusammen zu treffen, obgleich sie sich mehrere male darbot, wie es scheint, absichtlich. Dieser achtete Händeln sehr, wünschte auch oft, ihn persönlich kennen zu lernen, und sich einmal, worauf alle Kunstliebhaber schon lange gewartet hatten, mit ihm im Orgel- und Clavierspiele zu messen. Aber jener war schwerlich von gleichem Wunsche beseelt. Mehrfach war er bereits von London zum Besuche seiner Angehörigen nach Halle seiner Vaterstadt gekommen, so auch im Jahre 1719, als Bach sich in Cöthen aufhielt. Kaum erfuhr dieser Jenes Anwesenheit, als er sich sofort auf den Weg machte, um ihn zu besuchen, aber so wie Bach in Halle ankam, machte Händel sich auf den Weg und reiste ab. Ein anderes mal, um die Mitte der dreissiger Jahre war Bach gerade krank. Nichts desto weniger schickte er auf die erste Nachricht von Händels Ankunft, seinen Sohn Friedemann nach Halle um jenen zu sich nach Leipzig einzuladen, der aber nichts weiter als sein Bedauern, nicht kommen zu können, vermelden liess.

An Freundschaft, Liebe und Anhänglichkeit gebrach es unseren Bach nicht. Letztere genoss er im Schoose seiner Familie zum Vollen. Hasse, die Faustina, beide Graun, Telemann, die Benda's, Zelenka, der Leipziger Superintendent Deiling, Agricola und viele andere standen mit ihm fortwährend in persönlichem oder brieflichem freundschaftlichen Verkehr. Der berühmte Humanist J. M. Gesner, war ihm bereits von Weimar her befreundet, ein Verhältniss welches in Leipzig sowohl, wo beide Männer in speciell collegialischem Verhältniss standen, — Gesner war nämlich zwischen 1730 und 1734 Rector der Thomana, — als auch später, nachdem letzterer nach Göttingen abgegangen, fortgesetzt wurde.

An Neidern mochte es ihm vielleicht eben so wenig fehlen, wie jedem grossen Manne. Doch gelang es ihnen nicht, ihm, weder als Künstler noch als Mensch etwas anzuhaben. Er selbst pflegte sich um böswillige Kritiken seiner Leistungen und sonstige Anzapfungen eben nicht zu kümmern, brauchte es auch nicht, denn sein Ruf stand einmal fest. Der Capellmeister Scheibe, ein geborner Leipziger, der sich zu Hamburg aufhielt, gab in den Jahren 1738 bis 1740 eine aller vierzehn Tage erscheinende musikalische Zeitschrift[1] heraus, in deren sechstem Stück er einige schiefe Urtheile über Bach's Leistungen zu veröffentlichen für gut befunden hatte, die ihm aber, da sie der allgemeinen Meinung schnurstracks zuwider liefen, übel bekamen. Mitzler, Birnbaum u. a. traten gegen ihn auf, und wiesen den anmasslichen Kritiker, der sich erlaubt hatte, Bach einen Musikanten zu nennen, ihm zwar Fertigkeit und Studium zu zugestehen, dagegen aber musikalischen Geist abzusprechen, in die gebührende Schranke zurück. Der desfallsige von beiden Seiten nach dermaliger Art in ziemlicher Klopf-

---

1. Von dieser unter den Titel „der kritische Musikus" erschienenen Zeitschrift, wurde im Jahre 1745 eine zweite verbesserte Auflage veranstaltet.

fechterweise geführte Streit dauerte ein Paar Jahre, und Scheibe sah sich endlich, wohl oder übel veranlasst, seinen Ausdrücken wenigstens die mildeste Bedeutung beizulegen. Bach selbst hatte sich bei der ganzen Sache persönlich nicht im mindesten betheiligt.

So lebte Bach, nur seiner Kunst, seiner Familie und seinen Freunden sich widmend, harmlos und ruhig. Hat nun auch das Schicksal den grössten Künstler seiner Zeit nicht gerade mit äusseren glänzenden Glücksgütern überhäuft, so hatte es ihm doch Alles zugewendet, was das Leben froh und heiter zu machen im Stande ist. Sein einträgliches Amt nährte ihn und seine ungemein zahlreiche Familie vollkommen, es blieb sogar noch manches übrig, um zur Bequemlichkeit, zum Vergnügen, selbst zu öfteren kleinen Reisen u. dergl. verwendet zu werden. Eines Mehreren bedurfte er weder, noch wünschte er es. Die Ausübung der Kunst, das Bestreben einer fortwährenden Vervollkommnung in derselben und die Ausbildung seiner Kinder galten ihm für die Hauptaufgaben seines Lebens. Dass es ihm, während der langen Dauer seines Lebens auch an häuslichen Kummer nicht fehlte, liegt im Gange der Natur. Seine erste Gattin ward ihm rasch und unerwartet von der Seite gerissen, viele seiner Kinder starben jung dahin, seinen wohlmeinenden Gönner und aufrichtigsten Freund, den Fürsten Leopold von Cöthen, verlor er zu seiner unendlichen Betrübniss plötzlich durch den Tod. Seinen unglücklichen Sohn David befreite erst in dessen vierzehnten Lebensjahre das Grab von den Leiden, die, von ihm selbst in seinem Blödsinn nicht gefühlt, desto schärfer in das Herz des Vaters einschnitten.

Nichts desto weniger wusste Bach bei allen solchen Schicksalsschlägen mit ergebenem Gemüthe sich aufrecht zu erhalten. Blieb ihm ja der Freude noch immer genug übrig in seiner Familie, in seinen Freunden; und fand er doch bei allen Wechselfällen des Lebens Trost und Beruhigung in seinem frommen Glauben, Heiterkeit und Frohsinn in seiner schönen Kunst.

Bach als Cembalist.

Vor Bach's Zeit stand die Kunst des Clavierspielens noch auf sehr niedriger Stufe, wenigstens wenn derjenige Grad der Vollkommenheit, welchen es seitdem erreicht hat, als Standpunkt der Vergleichung angenommen wird. Allerdings waren, namentlich in der letzten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts mancherlei Verbesserungen versucht, und es trat das Bewusstsein, dass auch dieser Theil der Musik einer weiteren Ausbildung fähig sei, immer mehr hervor. Man hatte zunächst das Instrument vervollkommnet, und baute besonders Doppelclaviere mit zwei Manualen, eben so auch Doppelflügel, hing ihnen auch wohl noch ein Fussclavier oder Pedal an. Aber man kam dadurch doch nicht recht weiter. Die regelrechte

Begleitung eines Gesang- oder Instrumentalstückes mit dem Generalbass, der Solovortrag von Allemanden, Sarabanden, Giquen und Müsetten, den damals üblichen Tanzmelodien, war alles, was man von einem ordentlichen Clavierspieler jener Zeit beanspruchen durfte. Durch extemporirte Toccaten oder Präludien, durch freie Variationen über beliebte Arien oder sonstige Themata, durch Kunstfugen u. dergl. zeigten namentlich Virtuosen ihre Stärke. Die Hauptsache blieb ein feiner, geläufiger und nuancirter, in der Oberstimme mit geschmackvollen Verzierungen ausgestatteter Vortrag. In dieser Spielweise waren gegen Ende des siebzehnten und zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts besonders die Franzosen Meister, von denen indess die Manier so weit getrieben wurde, dass sie fast keine Note der Melodie unverkräuselt oder ohne sie in Laufwerk und dergleichen Schnörkel zu zerstückeln, vortragen konnten. Man spielte übrigens noch nicht aus allen Tonarten, und pflegte der so genannten schweren, d. h. diejenigen in welchen sämmtliche oder doch die meisten Obertasten mit benutzt werden, sich nicht zu bedienen. Der Grund lag in der damaligen ungleich schwebenden Stimmung, an der man hartnäckig festhielt, und deren in die obern Halbtöne verlegte Wolf die Benutzung derselben nur in sehr seltenen Fällen gestattete. Man hatte daher auch nicht einmal eine Applicatur für diese schwereren Tonarten. In der Regel verwendete man beim Clavierspielen nur die drei mittleren Finger. Der kleine wurde allenfalls ab und an einmal als Reserve mit benutzt und, bei weiten Griffen, auch wohl der Daumen. Für gewöhnlich wusste man mit diesem nichts anzufangen. „Aber wo bleibt denn nun der Daumen?“ heisst es in einer alten Anweisung, „das Clavicymbal recht zu schlagen,“ nachdem vorher über die Verwendung der übrigen Finger zweckmässige Belehrungen gegeben werden, — „Wo bleibet denn nun der „Daumen? In die Luft mag man ihn nicht recken: Also leget man ihn an die Leiste.“ Da lag er denn nun auch gut und sicher, und diente vielleicht gar, wenn er nicht müssig herab hing, als Unterstützung der Hand. Die Linke hatte ohnehin nicht viel mehr zu thun, als die einzelnen Bassnoten anzuschlagen und höchstens manchmal eine Octave zu spannen. Fortepianospieler unserer Zeit werden den Kopf schütteln und diese Spielweise nicht begreifen. Aber was man zu jener Zeit spielte, war in dieser Beziehung so einfach, dass es keiner grösseren Verwendung von Mitteln bedurfte, und dennoch war die Spielweise damaliger Zeit in vieler Hinsicht reiner und kunstgerechter, als die jetzige. Man konnte zwar nicht alle Finger vollnehmen und allen möglichen Lärm auf dem Instrumente loslassen, dagegen aber trug man für gewöhnlich rein zwei- oder dreistimmig vor, vier- und fünfstimmiges Spiel gehörte schon dem Gebiete höherer Kunst an. Dazu kam noch, dass man beim Anschlage die Finger so zu halten pflegte, dass Daumen und kleiner Finger die Claviatur fast gar nicht berühren konnten, nämlich ganz, oder doch beinahe gestreckt: „Als ob sie an Drähten befestigt wären,“ sagt noch Emanuel Bach in seinem „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen,“ indem er die alte Weise bespricht und sie nach den Mittheilungen seines Vaters beschreibt. „Mein Vater,“ fährt er fort, „hat mir erzählt, in seiner Jugend grosse Männer gehört zu haben, welche den Daumen nicht eher gebraucht, als wenn er zu grosser Spannung nöthig.“ Allerdings musste dieser bei einer solchen Spielweise unsern Vorfahren eher im Wege, als nützlich sein, sie besassen somit manchmal zu viel Finger, während bei uns die Sache gerade umgekehrt ist.

Wie gesagt, das Bewusstsein der Nothwendigkeit, und mit diesem das Bedürfniss, die Kunst des Clavierspielens zu erweitern, war rege geworden. Ungefähr gleichzeitig mit Bach hatte auch der Franzose Couperin[1] sich Mühe gegeben, eine verbesserte Applicatur zu ersinnen, und die Resultate seines Nachdenkens und seiner Uebungen der damaligen musikalischen Welt in seinem Werke: *l'art de toucher le clavecin* vorgelegt. Er war der erste, der seinen Werken eine gedruckte Erklärung der Spielmanieren und Verzierungen beifügte, und diese, die bis dahin ein Geheimniss der Schule, oder Erzeugniss des Geschmackes des Spielenden gewesen waren, dem grösseren Publicum zugänglich machte. Bach seinerseits ging hierin noch weiter, indem er die von ihm bezweckten Verzierungen in seinen Compositionen grossentheils in Noten niederschrieb. Aber das war das Wenigste.

Ehe wir zu dem übergehen was Bach behufs Verbesserung des Clavierspiels leistete, müssen wir auf die Couperin'sche Applicatur zurückkommen. Diese war denn nun, gegen die frühere Methode gehalten, allerdings ein Fortschritt, schon desshalb, weil sie den Daumen besser gebrauchen lehrte; dagegen aber begründete die von Bach erdachte und angewendete Weise eine vollkommene Umwälzung. Es ist wohl mitunter behauptet worden, dass es nichts weiter, als die Couperin'sche Methode gewesen, welche Bach sich angeeignet und gelehrt habe, aber ohne allen Grund. Einmal hatte Bach, der sich bereits im zwei und dreissigsten Lebensjahre befand, als Couperin sein Werk herausgab, seine Behandlungsweise des Claviers schon längst ausgebildet, und durch das, was er vermittelst derselben leistete, bereits die Blüthe seines Ruhmes als Orgel- und Clavierspieler erreicht, sodann aber waren ja Bach's und Couperin's Methoden völlig von einander unterschieden. Schon die Applicatur eines jeden war eine andere, wie sich das aus der Vergleichung des Couperin'schen oben angeführten Werkes mit Emanuel Bach's gleichfalls mehrgenanntem „Versuch etc.," zum Ueberfluss ergiebt. Mittelst der Bach'schen Applicatur lassen sich zwar alle Couperin'schen Sachen leicht und bequem herausbringen, aber mittelst der Couperin'schen vielleicht nicht eine einzige Fuge aus Bach's wohltemperirtem Clavier.

Bach's Verdienste um das Clavierspiel bestehen aber in Folgendem. Zunächst bekam bei ihm der bisher so vernachlässigte Daumen nicht nur häufigere sondern fortwährende Beschäftigung. Er wurde Stütze und Ausgangspunkt fast aller Passagen. Schon allein dadurch musste nothgedrungen eine von der früheren ganz verschiedene Benutzungsweise der Finger entstehen, und das um so mehr, als seine zu dem Zwecke geschriebenen Compositionen nicht allein bei Weitem mehr Vollstimmigkeit, sondern auch mannichfaltigere und ausgedehntere

---

1. François Couperin, Glied einer ausgezeichneten Künstlerfamilie, zu Paris im Jahre 1668 geboren, durch sein ausgezeichnetes Talent als Componist so wohl, wie als ausübender Musiker seiner Zeit in Frankreich so berühmt, dass ihm seine Landsleute den Beinamen *le grand* ertheilten, schrieb vorzüglich gute Claviersachen, die sogar Sebast. Bach besonders schätzte und seinen Schülern empfahl. Sein Styl war leicht und gefällig, seine Manier einschmeichelnd und effectvoll. Noch in neuester Zeit ist ihrer öfter erwähnt worden, und namentlich Reichardt hat es der Mühe nicht unwerth gehalten, sie wieder an's Licht zu ziehen. Louis XIV. ernannte ihn zum königlichen Kammermusikus und Organisten, auch war er in letzterer Eigenschaft an der Kirche zu St. Gervais angestellt. Ausser für Clavier und Orgel hat er auch mehreres für die Viola geschrieben. Er starb 1733, im fünf und sechzigsten Jahre seines Alters.

Passagen enthielten, die auf keine andere Weise herauszubringen gewesen wären. Aber nicht die blosse Verwendung, sondern auch die vollkommen gleichmässige Ausbildung sämmtlicher Finger war es, welche er bezweckte, indem er darin das einzige Mittel eines sichern, reinen und geschmackvollen Vortrags erkannte. Deshalb schrieb er zu dem Behufe eigne Uebungsstücke, in welchen, was von ihm noch nie dagewesen war, jedem Finger sein bestimmtes, eigenthümliches Pensum in den mannichfachsten Combinationen zugewiesen wurde. Bach selbst hatte mit unsäglichem Fleiss auf diese Weise Jahre lang geübt, wodurch es ihm endlich möglich geworden war, alle, auch die grössten Schwierigkeiten der Technik zu überwinden. Die schwierigsten Passagen konnte er ***prima vista*** spielen, wobei ihm freilich sein rascher Ueberblick und seine merkwürdige, fast an Divination grenzende Fertigkeit im Notenlesen sehr behülflich waren. Aber seine Hände besassen eine solche Gelenkigkeit, dass er nicht nur alle Arten Doppelgriffe, Läufer und Figuren, sondern auch Doppeltriller aller Art und Sätze, wo während eines anhaltenden Trillers die übrigen damit nicht beschäftigten Finger derselben Hand eine Melodie fortführten, mit Leichtigkeit hervorzubringen im Stande war: Sachen, die ihm vollkommen geläufig, zu der Zeit aber fast unerhört waren, und in ihrem ganzen Umfange auch jetzt noch lange nicht so allgemein geworden sind, als dass mancher moderne Virtuose durch einzelne solcher, mit gehöriger Ostentation vorgetragener Productionen sich das Staunen der Menge, Beifall, Ehre und Geld hätte erwerben können.

Um einer solchen Spielweise, der so zu sagen Nichts auf dem Clavier unmöglich sein darf, mächtig zu werden, ist eine ganz eigenthümliche Haltung der Hand erforderlich. Die alte, zu Bach's Jugendzeit gebräuchliche, erwies sich ihm bald zu seinen Zwecken als völlig untauglich. Er entdeckte eine neue, eigenthümliche, die lange Zeit, gewissermassen als Geheimniss der Bach'schen Clavierschule, nur auf und durch Bach's Schüler sich fortgepflanzt hat. Zuerst wurde sie durch Forkel besprochen, der sie von seinem Hausgenossen und Lehrer Friedemann Bach, kennen lernte. Ausführlicheres sagt Griepenkerl, der Herausgeber Bach'scher Clavier- und Orgelsachen. Uebrigens ist diese Methode der Handhaltung wie der Fingersetzung noch lange nicht allgemein genug bekannt, wenngleich die neueren, besseren Lehrer des Fortepianospiels längst die eminenten Vorzüge derselben eingesehen und sich um ihre Verbreitung bemüht haben. Was die Bach'sche Applicatur anlangt, so ist diese genau in E. Bach's oft erwähntem „Versuch etc." beschrieben worden.

Ehe wir zur Beschreibung der Bach'schen Haltung der Hand übergehen, muss zuvor noch folgendes erwähnt werden.

Ein dem Fortschritte des Clavierspiels im höchsten Grade entgegenstehender Hauptübelstand lag in der damaligen Construction des Instrumentes. Das erkannte Bach und richtete sein Augenmerk auf dem angemessene Verbesserungen desselben. In seiner Jugendzeit kannte man grossentheils nur gebundene Claviere, d. h. solche, bei denen eine Saite mehrere Töne anzugeben hat, indem sie von mehreren Tasten angeschlagen wird. Die ganze Octave besass gewöhnlich nur sechs, im Bass oftmals nur vier Chöre, so dass z. B. der erste Chor den Tasten *c, cis,* im Basse *C, Cis, D* entsprach, der zweite *d, dis,* im Basse *Dis, E, F,* der dritte *e, f* angab u. s. w. Eine Einrichtung, die beim Clavichord sehr gut möglich war, da dessen

Saiten nicht, wie beim heutigen Fortepiano, mittelst Hämmer angeschlagen wurden, sondern mittelst der s. g. Tangenten, eiserner oder messingener, oben etwas breit gepressten, unmittelbar auf dem Hintertheile der Tasten stehender Eisenstifte, die, im Augenblick ihrer Berührung mit den Saiten, zugleich deren Bund bilden, oder was dasselbe ist, die Stelle des Keilsteges vertreten, und somit gleichsam die Mensur der Saite bestimmen, indem nur dasjenige Stück derselben, welches zwischen der Tangente und dem Hauptstege liegt, schwingen kann. Schlagen nun, wie das bei einem nicht bundfreien Instrumente der Fall ist, mehrere Tasten der Reihe nach an eine und dieselbe Saite, so gibt eine jede Taste auch das ihr zukommende Intervall an, wobei es sich von selbst versteht, dass beim gleichzeitigen Anschlagen zweier zu derselben Saite gehöriger Tasten nur das der höheren Taste zukommende Intervall erklingt.[1] Da nun diese Instrumente, wie derzeit alle übrigen, nach der alten Zarlino'schen Temperatur gestimmt wurden und demgemäss construirt waren, so war die Benutzung der Obertasten nur in einzelnen Fällen möglich, z. B. behufs der ***Subsemitonii modi*** bei den Kirchentonarten. Längst hatten freilich Werkmeister[2] und andere auf die Vorzüge einer gleichschwebenden Temperatur, um mittelst derselben alle zwölf Tonarten auf gleiche Weise verwenden zu können, aufmerksam gemacht, aber die Praxis konnte sich noch immer nicht von der alten Tem-

---

1. Ungeachtet des dem ersten Anscheine nach auf complicirteren mechanischen und akustischen Principien beruhenden weniger einfachen Construction des nicht bundfreien Clavichords ist dieses ersichtlich früheren Ursprunges als das bundfreie. Das Monochord, dessen sich die alten Musikforscher und Akustiker zu ihren tonometrischen Versuchen bedienten, wurde der Bequemlichkeit und anderer Vortheile halber mit einer Taste zum Anschlagen versehen. Man fand bald, dass die Tangente den beweglichen Steg des Monochords überflüssig machte, und setzte für jeden Ton eine, die bestimmte Theilungsstelle der Saite anschlagende Taste. So liess sich die ganze Tonleiter auf einer Saite spielen. Um nun mehrere Töne zugleich anschlagen zu können, vermehrte man bloss die Anzahl der Saiten und vertheilte sie verhältnissmässig auf die verschiedenen Tasten, und das Clavichord war erfunden.

2. Ich weiss gar wohl, dass Werkmeister's sogenannte gleichschwebende Temperatur nicht ganz genau mit der heutigen mittelproportionalen übereinstimmt, so wenig wie die spätere, im Jahre 1732 bekannt gewordene des königsberger Capellmeisters Neithardt, der sich abmühete, aus Quinten- und Terzencombinationen eine Anzahl Temperaturen zu berechnen und endlich eine fand, die mit der gleichschwebenden bis auf ganz geringe Unterschiede übereinstimmte. Der übrigens grundgescheute Mann war darüber so entzückt, dass er sein desfallsiges durch den Druck publicirtes Werk („Gänzlich erschöpfte mathematische Abtheilungen des diatonisch-chromatischen temperirten Canonis Monochordi; Königsberg, 1732) förmlich und feierlich dem lieben Gott dedicirte. Er begriff die Richtigkeit wie die Anwendbarkeit der geometrisch proportionalen Gleichschwebung recht wohl, konnte sich aber, weil sie auf der ihm willkührlich erscheinenden Theilung der Octave in zwölf Quarten, nicht aber auf dem von ihm für nothwendig erachteten Element des Quintenverhältnisses beruhte, nicht dazu entschliessen, sie in der Musik anzuerkennen. Es sei jener, weil sie mit der wahren Temperatur zufällig gut passe, meinte er, aus Gnaden gleichsam allenfalls ein Plätzchen zuzugestehen, von Rechtswegen aber gehöre sie nicht dahin. Unter den drei erwähnten Temperaturen, der mittelproportionalen oder vorzugsweise so genannten gleichschwebenden (auch gleichmässigen) der Neithardt'schen und der alten Werkmeister'schen möchte in der Praxis auch das feinste Ohr schwerlich einen Unterschied bemerken. Ueberhaupt existirt jede bestimmte Temperatur genau genommen nur in der Theorie, da das Gehör nicht so scharf ist, um die kleinen unter den Schwingungszahlen statt findenden Differenzen mit mathematischer Schärfe zu bestimmen, und wenn dies auch durch andere Mittel, z. B. vermöge der Scheibler'schen Methode möglich gemacht werden kann, so hält doch keine Saite auch nur eine Viertelstunde lang die ihr gegebene Stimmung in mathematischer Reinheit fest. Der allergeringste Unterschied von Wärme und Kälte bewirkt in dieser Hinsicht eine kleine Veränderung. Daher bleibt denn nun jede Stimmungsmethode oder Temperatur für die Praxis nur eine approximative, und ein wahres Glück ist es für die Musik, dass der menschliche Gehörsinn zwar scharf, aber doch keineswegs so scharf ist, wie ihn — — viele Musiker zu besitzen behaupten.

perir- und Stimmweise trennen. Die Idee, die ganze Octave in zwölf mittelproportionale Theile zu zerlegen, war zu neu und ungewohnt, als dass man sich sogleich hätte darin finden können. Man blieb lieber bei der alten, auf Empirie sich stützenden Quintenstimmung, nahm alsdann hier eine Kleinigkeit ab, legte dort etwas zu, und quälte sich so mit einer Anzahl von Temperaturen, von denen man recht gut einsah, dass sie alle ihren Zweck, Habhaftwerdung der zwölf Tonarten, nur mangelhaft erfüllten, die man aber, einzelner kleiner Vortheile und einer Menge eingebildeter wegen, hartnäckig gegen die Gleichschwebung in Schutz nahm. Wusste sich doch selbst einer der besten Schüler Bach's, Kirnberger, nicht einmal darein zu finden, und blieb bei der alten Weise, die er freilich nach seiner Art sich zurecht legte und modificirte, aber dadurch nichts weiter gewann, als dass er aus drei Tonarten, denen des Stimmtones und seiner beiden Dominanten, ganz rein spielen konnte. Die übrigen taugten allesammt nichts. Und dennoch hat sich diese Kirnberger'sche Stimmweise bis in's erste Viertel dieses Jahrhunderts zu erhalten gewusst.

Es war diese kurze Abschweifung nothwendig, um zu zeigen, mit welcher Genialität Bach Hindernisse, die sich seinen künstlerischen Zwecken entgegen stellten, zu erkennen und zu beseitigen wusste. Das, was den Demonstrationen der Musikgelehrten und Canoniker mehrer Jahrhunderte nicht hatte gelingen wollen, griff er sofort praktisch an und setzte es ins Werk. Er bediente sich zu seinen Uebungen und Vorträgen ausschliesslich der bundfreien Instrumente, die er gleichschwebend temperirte und somit ohne Mühe und Noth sämmtliche zwölf Tonarten in seine Gewalt bekam. Um aber nun das solchergestalt erweiterte Instrument in allen Theilen sich nutzbar zu machen, musste er die bisher dazu verwendeten Mittel vermehren. So kam er auf seine Weise, das Clavier zu spielen.

Da Bach sämmtliche Finger gleichmässig in Anspruch zu nehmen beabsichtigte, so fand er, dass zu dem Behufe diese vor allen Dingen so gebogen werden müssten, dass deren sämmtliche Spitzen in gleicher Höhe über dem Griffbrete schwebend, eine leise gekrümmte Linie bildeten; so dass jeder derselben zu jeder Zeit, ohne erst besonders herangezogen werden zu müssen, im Stande wäre, die unter ihm liegende Taste in möglichster Schnelle zu berühren. Man könnte auf die Vermuthung kommen, dass diejenige Lage, bei welcher die Fingerspitzen in völlig gerader Linie neben einander liegen, aus mechanischen Gründen die beste sein müsste, indem der Anschlag bei jeder Taste auf denselben Punkt fallen und sonach gleichmässiger werden könnte. Aber dem ist nicht so. Einmal erlaubt schon die Bildung der Hand eine solche Fingerhaltung nicht, die ohne sie jedenfalls eine höchst erzwungene sein würde, indem die Mittelfinger ungebührlich gekrümmt werden müssten. Andrerseits aber ist, und das zeugt wiederum von Bach's eminenten Scharfblicke, seine Fingerhaltung gerade in mechanischer Hinsicht darum die einzig richtige, weil die beiden äussern Finger ihrer Kürze wegen an und für sich geringere Kraft und Beweglichkeit besitzen als die übrigen, und daher, wenn sie auf denselben Punkt der Taste zu wirken hätten, wie die längeren Finger, diese nur mit geringerer Kraft niederdrücken könnten. Dadurch aber, dass sie etwas zurückgezogen liegen, wirken sie auf einen mehr nach vorn gelegenen Theil der Taste; der Hebel, den sie auf diese Weise in

Bewegung zu setzen haben. ist somit länger, leistet weniger Widerstand, und der Unterschied zwischen dem letzteren und der zu seiner Bewältigung nothwendigen Kraft gleicht sich aus.

Einzig und allein mittelst dieser Haltung der Finger ist es möglich, den Anschlag der Taste frei und leicht, so wie eine Folge von Tönen in gleichmässiger Sauberkeit und Präcision herauszubringen. Dieser Anschlag selbst aber geschieht auf folgende, von Bach erfundene und von diesen seinen Schülern mitgetheilte Weise.

Die Finger schweben in der bereits angegebenen Lage frei und etwa in einer, die Hälfte der Obertastenhöhe betragenden Entfernung über dem Griffbrete. Hand und Arm liegen horizontal, das Handgelenk ist nicht im geringsten gebogen, Ellenbogen, Handwurzel und erstes Fingergelenk befinden sich in gerader Linie. Das oberste, der Hand zunächst liegende Fingerglied senkt sich, indem das erste Gelenk sich biegt, ziemlich stark. Auch das zweite oder mittlere Gelenk biegt sich, doch nicht so sehr, wie das erste; das dritte am wenigsten, so dass das unterste oder vorderste Fingerglied senkrecht steht. Für eine gesunde, fehlerfreie Hand ist dies an und für sich schon die natürlichste Lage. Die Hand ist zum Fassen, zum Ergreifen bestimmt, und jeder, der nie in seinem Leben eine Taste berührt hat, wird erstere in die gezeigte Lage bringen, wenn er z. B. einen auf einem Tische liegenden Gegenstand ergreifen und nach sich ziehen will. Jetzt soll eine Taste angeschlagen werden. Der dazu bestimmte Finger fällt, ohne dass die übrigen im geringsten ihre ruhige, vollkommen abgespannte und dem Einflusse des Willens harrende Lage verlassen, auf dieselbe, aber nicht etwa wie ein Hammer, sondern so, als ob er greifen, sie nach dem Spieler hinziehen wollte, und setzt dieses Bestreben während des Niederfallens der Taste leicht fort, dermassen, dass, wenn sie noch tiefer als bis auf ihre Unterlage fallen könnte, der Finger in das Innere der Hand hineinschnellen würde. Diese Bewegung ist die Hauptsache des Anschlages. Sie muss leicht, degagirt und ohne Anstrengung verrichtet werden und nur die beiden äussern Glieder und Gelenke des Fingers in Anspruch nehmen. Sie ist ganz identisch mit derjenigen, welche nothwendig ist, wenn man einen kleinen Gegenstand, z. B. ein Stückchen Papier, eine Münze u. dergl. von einem Tische gegen sich hin schnéllen will. Ist nun die Taste herabgedrückt, so tritt die bis jetzt unbenutzt gebliebene Schwere der Hand und des Unterarms in Wirkung, aber durchaus nicht stärker, als erforderlich, um den auf der Taste befindlichen Finger, der sein Bestreben, sich nach dem Innern der Hand zu ziehen, fortsetzt, durch einen gelinden Druck daran zu verhindern. Gewissermassen stützt sich die Hand, jedenfalls aber nur mit einem geringen Theil ihres Gewichtes, während der Dauer der zu spielenden Note auf den spielenden Finger. Soll nun eine zweite Taste angeschlagen werden, so springt der zweite dazu bestimmte Finger, ebenso wie vorher der erste, greifend auf diese. Der Wille, jetzt diesen zweiten Finger wirken zu lassen, trägt in demselben Momente, in welchem er seine Kraftäusserung beginnt, auch das nothwendige Gewicht der Hand und des Unterarms auf ihn über, der erste Finger spürt die Erleichterung, seine noch immer ununterbrochene thätige, nur bis jetzt gehinderte Schnellkraft erhält freien Spielraum, und er schnellt nach dem Innern der Hand zu, wobei äusseres und mittleres Gelenk desselben sich ein wenig krümmen, und der Anschlag der ersten Taste ist vollständig beendigt; der Dämpfer fällt in demselben Augenblick auf die Saite, zu der er ge-

hört, in welchem der Hammer der zweiten die seinige berührt. Man sieht, der Anschlag zerfällt in zwei von einander gesonderte Tempi: den eigentlichen Anschlag und den Abzug. Letzterer und der Anschlag der zweiten Taste müssen so genau mit einander correspondiren, dass zwischen den beiden erklingenden Tönen weder ein Zwischenraum entsteht, noch ein Hineinklingen des ersten in den zweiten stattfindet. Es versteht sich von selbst, dass jeder Finger, so wie er nicht spielt, in den ersten Zustand der Ruhe zurückkehrt, und völlig schlaff und ohne Spannung darin so lange verbleibt, bis er wieder in Activität tritt. Handgelenk und Ellenbogen bleiben völlig theilnahmlos und in ruhiger, zwangloser Haltung.

Es ergibt sich hieraus, dass eigentlich kein Finger auf die Taste schlägt, oder hammerartig wirkt, obgleich sich einzelne Clavierschulen dieses Ausdruckes bedienen und damit Veranlassung zu einer Spielweise geben, welches die schlechteste von allen ist. Soll der Finger hämmern, so wirkt hauptsächlich das hinterste, der Hand zunächst liegende Gelenk, der Anschlag wird klopfend, sperrig, das Spiel roh, beim raschen Abzuge obenein gestossen, beim langsameren, klebrig. Nach Bach's Art aber schlägt der Finger nicht auf die Taste, sondern er schiebt dieselbe bei der zirkelförmigen Bewegung, welche das vordere Fingerglied macht, gewissermassen unter sich hinweg ohne sie zu stossen. Er bedarf dazu keiner vom Spieler erst zu erzeugende Kraft, wie bei jeder andern, namentlich der Hammermethode, sondern gerade umgekehrt, einer Mässigung der bereits vorhandenen, die lediglich im Gewichte der Hand liegt.

Durch die naturgemässe Haltung der Finger sowohl wie durch die prompte Uebertragung des Gewichtes der Hand wird neben der Präcision in der Folge der einzelnen Töne noch die Gleichmässigkeit der dynamischen Uebereinstimmung derselben erwirkt. Jede Bewegung ist leicht und ungezwungen: Daher kann auch kein Stocken und Klopfen stattfinden, um so weniger als die Kraftanstrengung beim Spielen die allerkleinste ist, die gedacht werden kann. Die Finger arbeiten nicht, sie spielen wirklich. Nur die vordersten Gelenke derselben sind thätig, der übrige Theil der Hand behält seine gerundete Form unverändert bei. Auch heben sich die Finger nur wenig von den Tasten, fast nicht mehr wie bei der Trillerbewegung, und jedes im Moment nicht beschäftigte Glied bleibt zwangslos in ruhiger Lage. Bach selbst soll mit einer so kleinen und leichten Bewegung der Finger gespielt haben, dass man sie kaum bemerken konnte. Vermöge des Einziehens der Fingerspitzen in das Innere der Hand hat der Spieler, den Moment des Abzugs von der Taste, haarscharf in der Gewalt, und ausserdem ist der Anschlag des nächsten Fingers dabei so gut wie sich von selbst verstehend, das frei gewordene Gewicht der Hand veranlasst schon dazu, also ohne dass erst eine neue Kraftanstrengung erforderlich wäre, wie es bei jeder andern Spielweise der Fall ist, wodurch das Besinnen und Stocken unvermeidlich wird. Nur so gespielt, können Passagen und Läufe das eigenthümlich Perlende der einzelnen Töne, und dadurch den effectreichen Glanz erhalten, oder wie Bach es auszudrücken pflegte, die Töne müssen Kugeln gleichen, welche, auf eine Schnur gereiht, zwar sich berühren, keineswegs aber klebrig an einander hängen. Das Einziehen des vorderen Fingergelenkes nach dem Innern der Hand hin gewährt für die Applicatur noch den besondern Nutzen, dass der daneben liegende Finger freier und ungenirter zu wirken im Stande ist, als

es unter andern Umständen möglich wäre. So z. B. können die beiden mittleren Finger der Hand fortwährend mit einander abwechseln und ganz allein eine vollständige Passage nach der Aussenseite, also die rechte Hand nach dem Discant, die linke nach dem Basse hin, spielen, was bei keiner andern Anschlagsweise bequem zu Wege zu bringen ist.

Mittelst dieser Spielweise erreichte denn Bach jene merkwürdige Fertigkeit und Sicherheit, die das Staunen seiner Zeitgenossen erregte. Aber nicht allein dass er durch sie alles, was ihm von fremden Compositionen vorkam, bewältigen konnte: Er fand in ihr auch die Mittel noch weiter zu gehen, und die bisherige Schreibweise für das Clavier in einer Art zu erweitern, von der man vor ihm nicht einmal eine Ahnung hatte. So setzte er denn die combinirtesten Gänge und Passagen, und zeigte zugleich durch seinen eignen Vortrag, dass und wie sie auf dem Instrumente auszuführen sein. Nicht weniger merkwürdig sollen seine freien extemporirten Vorträge gewesen sein, die an Frische der Fantasie wie an Künstlichkeit der Ausführung alles frühere in dieser Art übertrafen, wobei er wie überhaupt eine solche Sicherheit besessen haben soll, dass er auch niemals einen Ton verfehlte, was sich von unseren heutigen Claviervirtuosen, die renommirtesten nicht ausgenommen, keineswegs sagen lässt. Auch im Primavistaspiel und im Partiturlesen übertraf ihn Niemand. Freilich waren die damaligen Partituren weder so stark instrumentirt, noch überhaupt so mit Noten übersät wie die jetzigen, und ausserdem enthielt der Continuus die ganze Harmonie; aber Bach soll selbst aus einzelnen neben einander auf's Notenpult gelegten Stimmen sich sogleich das Ganze zusammenzulesen und vorzutragen verstanden haben. Aus einer blossen Generalbassstimme wusste er sogleich ein originelles Trio oder Quartett zu spielen und seine Begleitungsweise war, wie erzählt wird, immer obligat und concertirend.

Eine hierher gehörige Anekdote aus Bach's früherer Zeit ist folgende. Seine ungemeine Fertigkeit im Primavistaspielen veranlasste ihn — es war noch in Weimar — einstmals zu der Bemerkung, er glaube beinahe, alles ohne Anstoss beim ersten Anblicke vom Blatte wegzuspielen. Aber er sollte sich doch geirrt haben. Ehe noch acht Tage vergingen, wusste ihn der Freund, gegen den er sich so geäussert hatte, davon zu überzeugen. Er lud ihn zum Frühstück und legte auf sein Clavierpult unter mehreren andern auch ein, auf den ersten Anblick eben nicht bedeutendes Stück. Bach stellte sich ein, begab sich seiner Gewohnheit nach gleich ans Instrument und begann die darauf liegenden Noten zu durchblättern und zu spielen. Sein Freund verfügt sich, um ihn ungestört zu lassen und das Frühstück zu bereiten, ins Nebenzimmer. Endlich kommt Bach an die verfängliche Pièce und fängt an, sie durchzuspielen. Mitten im Stücke stutzt er, hört auf, beginnt von Neuem, und muss abermals innehalten. „Nein," rief er jetzt, indem er aufstand, seinem im Nebenzimmer heimlich lachenden Freunde zu, „Alles vom Blatte wegzuspielen, ist doch nicht möglich!"

Man erwähnt noch in Betreff des von Bach bei seinen Vorträgen angewendeten Zeitmasses, dass er die *tempi* nach Verhältniss ziemlich schnell genommen habe, und dass die Nuancirung seines Spieles von ungemein ästhetischer Wirkung gewesen sei. So viel ist gewiss, der Aufwand innerer Kunstmittel stand bei Bach den Vorzügen der äusseren Vollendung mindestens gleich, wenn er sie nicht noch übertraf.

So hatte denn Bach eine Behandlungsweise des Claviers geschaffen, die an Genauigkeit, Schönheit und Eleganz alles frühere übertraf. Auch haben sich die Vorzüge derselben bis auf den heutigen Tag nicht allein bewährt, sondern mehr noch: Bach's Art das Clavier zu spielen, ist die einzige und ächte Grundlage des ganzen heutigen Fortepianospiels.

Freilich ist das Fortepiano ein von dem alten Clavichord oder Clavier, sowie von dem ehemaligen Clavicymbal, Clavecin oder Kielenflügel[1] verschiedenes Instrument, dessen Klangerzeugung auf einem ganz anderem Systeme beruht. Dem ungeachtet hat sich in Betreff der Spielweise des Fortepiano durchaus nichts Besseres erdenken lassen, als was die Bach'sche Methode darbietet. Nur durch ihre Anwendung erhielt man auch auf diesem Instrumente die oben erwähnten Resultate eines richtigen Vortrags, dem denn auch diejenige Eigenschaft nicht fehlen darf, die man, eben so oft als irrthümlich, mit dem Ausdrucke des Herausziehens des Tones aus dem Instrumente zu bezeichnen pflegt. Soll darunter verstanden werden, dass ein guter Spieler die Töne perlend an einander reihen, also weder gestossen oder klopfend noch klebrig[2] vortragen müsse, so hat die Sache ihre Richtigkeit, wenn gleich der Ausdruck an und für sich ein verkehrter bleibt. Will man ihn aber, wie das in Clavierschulen sowohl als auch von Clavierlehrern häufig geschieht, wörtlich genommen haben, so verlangt man etwas Unmögliches. Bekanntlich kann der Klang eines jeden Instruments, insofern der Spieler ihn unmittelbar, z. B. durch Anblasen, Streichen, Zupfen, wie etwa bei der Flöte, dem Horn, der Geige, Harfe u. s. w. erzeugt, modificirt werden. Die Art und Weise des Ansatzes, des Bogenstriches, des directen Anschlages u. s. w. bewirkt je nach Umständen eine grössere oder geringere Fülle, Weiche, Härte oder Schärfe des Klanges. Beim Fortepiano aber bleibt der Finger des Spielenden von dem klingenden Körper, der Saite, entfernt: Er setzt lediglich den Hammer der den Anschlag verrichtet, und auch diesen nicht einmal direct, sondern mittelst einer complicirten Hebelvorrichtung, der Taste und dem dazu gehörigen Stösser, in Bewegung. Je nachdem also der Hammer mit geringerer oder grösserer Geschwindigkeit, — und eines weiteren Eindrucks auf ihn ist der Spieler durchaus nicht mächtig, — gegen die Saite schnellt, wird der Klang derselben zwar schwächer oder stärker sein, eine Veränderung der

1. Der Construction des Clavichords ist bereits oben Erwähnung geschehen. Der alte Flügel (Steertstück, auch Schweinskopf, nannten ihn die unästhetischen Niedersachsen,) unterschied sich von jenem durch die Art und Weise der Klangerzeugung. Die Saite wurde bei diesem nicht durch eine Tangente angeschlagen und mensurirt, sondern lediglich durch kleine in sogenannten Docken, beweglichen auf dem hinteren Ende der Tasten stehenden Hölzchen, befindliche Stückchen Rabenfedern, die horizontal unter den Saiten lagen, geschnellt oder gerissen. Er hatte einen scharfen durchdringenden dabei aber kurzen und der dynamischen Schattirung beinahe unfähigen Klang, und war, letzterer Ursach halber, auch meistentheils mit zwei Claviaturen, einer zum Forte-, und einer zum Pianospiel, versehen. Der Umfang des Clavicymbals sowohl wie des Clavichords betrug zu S. Bach's Zeiten nicht mehr als vier Octaven, von C bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$. Emanuel Bach besass schon eins, welches von C bis $\overline{\overline{\overline{e}}}$ ging. Erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts stiegen sie bis zum Umfange von fünf Octaven, von $\underline{F}$ bis $\overline{\overline{\overline{f}}}$.

2. „Einige Personen spielen so klebrig, als ob sie Leim zwischen den Fingern hätten. Ihr Anschlag ist zu lang, indem sie die Tasten über die Zeit liegen lassen. Andere haben es verbessern wollen und spielen zu kurz, als wenn die Tasten glühend wären. Es ist aber auch schlecht. Die Mittelstrasse ist die beste.“ Vergl. C. P. E. Bach's Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, im Capitel vom Vortrage.

Klangfarbe ist indess nicht hervorzubringen, denn diese ist in der Hauptsache von den Bestandtheilen und Dimensionen des klingenden, und von den Eigenschaften des den Klang zunächst hervorrufenden Körpers abhängig; Hammer und Saite aber bleiben beim Pianoforte stets dieselben und verändern sich in keiner Weise, mithin ist der Einfluss auf den Klang stets derselbe. Kein anderes Instrument ist in dieser Beziehung vom Spieler so unabhängig, wie das Pianoforte, und jede Schönheit des Klanges kommt nicht dem Spieler zu Gute, sondern dem Instrumentenmacher. Alle dem entgegenstehenden durch Eigenliebe wie durch angemasste Kunstkennerschaft so oft hervorgerufenen überschwenglichen Behauptungen, beruhen so wohl auf Unkenntniss des Mechanismus der Klangerzeugung, wie auf Gehörtäuschung.

Bach's Lieblingsinstrument war das Clavichord, weil dies am willigsten den Intentionen des Spielers sich fügt. Der darauf hervorzubringenden Nuancirungen wegen zog er es dem zwar stärker und heller klingenden aber fast gänzlich unbiegsamen Flügel vor. Er hielt es für das beste Haus- und Uebungsinstrument. Uebrigens sah er auch beim Flügel vorzugsweise auf Schönheit des Tones und pflegte daher den seinigen immer selbst zu bekielen, denn das konnte ihm Niemand zu Danke machen. Auch stimmte er alle seine Instrumente selbst, wozu er um so mehr Veranlassung hatte, als seine Stimmung, die gleichschwebende, derzeit noch gar nicht so allgemein war, als dass sie jeder, der sich mit dem Stimmen von Instrumenten befasste, herzustellen im Stande gewesen wäre.

Das Fortepiano anlangend, so war dies zu Bach's Zeit kaum erfunden. Der Organist C. G. Schröter in Nordhausen hatte im Jahre 1717, als er noch Kreuzschüler zu Dresden war, dessen Construction erdacht, und ein solches Instrument zuerst am 11. Februar 1721 am königlichen Hofe zu Dresden producirt. Ein Claviermacher, Bartolomeo Cristofali zu Florenz soll um dieselbe Zeit die gleiche Erfindung gemacht haben. Der Instrumentmacher Gottfried Silbermann zu Freiberg nahm die Idee auf und führte sie im vergrösserten Maase aus. Er baute um 1726 gleich ein Paar solcher Instrumente, aber so unvollkommen, dass sie, was Leichtigkeit des Spieles und Egalität des Tones anlangt, mit dem Clavichord, welches sie allerdings an Klangstärke übertrafen, nicht verglichen werden konnten. Auch fehlte der neuen Erfindung der zarte und singende Ton des letztern, dem durch den Fingerdruck sogar noch einige Modification zu geben war, was beim Fortepiano gänzlich wegfiel. Aechte Clavierspieler verschmähten dieses, ungeachtet der später damit vorgenommenen bedeutenden Verbesserungen, noch lange, und erst seit dem zweiten Jahrzehend des laufenden Jahrhunderts kann man das Fortepiano als ein allgemein gewordenes Instrument und das Clavichord als völlig verdrängt betrachten.

Aber auch um die erste Vervollkommnung des damals neu erfundenen Fortepianos hat Bach, wenigstens mittelbar, seine Verdienste. Silbermann hatte gleich Anfangs von diesen Instrumenten ein Paar verfertigt. Eins derselben sah Bach und untersuchte es. Er fand den Klang ausgezeichnet, tadelte aber freimüthig, dass es in der Höhe zu schwach, und die Spielart zu schwer sei. Das nahm Silbermann, der in Betreff seiner Arbeiten durchaus keinen Tadel ertragen konnte, gewaltig übel, und zürnte auf Bach eine geraume Weile. Aber doch

konnte er ihm nicht Unrecht geben. Er war verständig genug, die gerügten Mängel einzusehen und ihnen nachzuforschen. Er verfertigte daher ausser den beiden ersten, vorläufig keins mehr, arbeitete aber lange Jahre im Stillen um den Fehlern abzuhelfen. Als ihm endlich dies gelungen, fertigte er wieder welche zum Verkauf an. Sein Erstes aber, was er that, war, die gefundenen Verbesserungen Bach vorzuzeigen und von ihm untersuchen zu lassen. Dieser gab ihnen seinen ungetheilten Beifall. Das eine dieser Instrumente bekam der Fürst von Rudolstadt, ein zweites Friedrich der Grosse, der daran so grossen Gefallen fand, dass er sich nach und nach mehrere[1] derselben bestellte. Dies war etwa um das Jahr 1741, seit welcher Zeit also die eigentliche Verbreitung des Fortepiano sich datirt.[2]

Uebrigens möchte es zum Theil mit der Verbreitung des Fortepianos und dem Umstande, dass durch dasselbe das Clavier mehr und mehr verdrängt wurde, so wie den, lediglich für das erstere berechneten Tonwerken und dem dadurch veranlassten eigenthümlichen Geschmack, zuzuschreiben sein, dass eine Zeit kommen konnte, in der Bach's Werke fast der Vergessenheit anheim fielen. Die Erwähnung der inneren Gründe, welche die Abnahme des Geschmackes an S. Bach's Compositionsweise hervorriefen, wird weiter unten ihren Platz finden. Es war um das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts, als die neue Schreibweise sich Bahn brach und sowohl bei Künstlern von Fach als namentlich in dem seit der Zeit ungemein erweiterten Kreise der Dilettanten fast ausschliessliche Aufnahme fand. Erst nach weiter fortgeschrittener Vervollkommnung des Fortepianos und nachdem die bedeutende Ausbildung der Spiel- und Vortragsweise auf diesem Instrumente die Beschäftigung mit Bach's Compositionen von Neuem gestattete, finden wir bei allen Freunden der Musik diejenige Anerkennung ihres unvergänglichen Werthes wieder, die ihnen in ununterbrochener Dauer gebührt hätte. Ja man kann wohl nicht ganz mit Unrecht sagen, dass erst jetzt eigentlich die Zeit gekommen sei, in welcher das innigste Verständniss derselben allgemeiner aufzugehen und zum Bewusstsein zu gelangen beginne. Mit grösserer Sorgfalt als je, wird manches dieser Werke wieder hervorgesucht, an welche man vor wenigen Jahrzehenden fast gar nicht mehr gedacht hatte, und was bis dahin Heiligthum und Geheimniss nur Weniger noch aus der ächten Bach'schen Stammschule hervorgegangener war, tritt jetzt bereits mehr und mehr in weitere Kreise über: Die Erkenntniss seines hohen Geistes und seine über alle Zweige der Kunst und deren Ausbildung sich erstreckenden Verdienste.

Männer wie Zelter, Mosewius, Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy, Czerny, Griepenkerl u. A. haben sich um die Beförderung des Geschmackes an Seb. Bach's Werken besonders verdient gemacht. Der Ruhm aber, Bach's bedeutendere Claviercompositionen in glänzender Weise zuerst wieder der Oeffentlichkeit vorgeführt zu haben, gebührt einer Dame, Clara Wieck, der berühmten Fortepianovirtuosin, jetzigen Frau Dr. Schumann zu Dresden.

---

1. Im Ganzen sieben.

2. Es hatten in der Zwischenzeit, ehe Silbermann zum zweitenmale hervortrat, mehrere Instrumentenmacher sich der neuen Erfindung bemächtigt, unter andern der Orgelbauer C. E. Friderici, dessen Instrumente später mit den Silbermann'schen wetteiferten. Aber die ersten Versuche desselben konnten ebenfalls nicht zu den gelungenen gerechnet werden.

Sie führte zuerst Bach's Präludien und Fugen in das grosse Concert ein, verschaffte ihnen durch meisterhaften Vortrag Aufnahme und gab Veranlassung zur Nacheiferung, wie denn seitdem fast alle neueren Fortepianospieler von Rang, jeder natürlich in seiner eigenen — mitunter freilich ziemlich eigenthümlichen — Weise, ihr darin gefolgt sind.

* * *

Bach als Orgelspieler.

S. Bach's eminente, seiner Zeit alles Bisherige übertreffende Leistungen auf dem Claviere haben diesem Instrumente eine neue Bahn eröffnet, den Grund zu einer neuen Behandlungsweise desselben gelegt, und auf dem Gebiete desselben noch unangebaute Felder der Cultur eröffnet, so dass das heutige Fortepianospiel in mancher Beziehung einen Höhepunkt erreicht hat, wie ihn selbst Bach nicht ahnen konnte. Anders ist es dagegen mit der Behandlung der Orgel. Hier steht Bach noch in allen Stücken unübertroffen einzig und allein da: so ohne Nachfolger wie ohne Vorgänger. Kein neuerer Künstler hat es vermocht, dies riesige Instrument dermassen zu bewältigen, seinen Kunstzwecken und Absichten unterthan zu machen, wie er. Es dürfte selbst zweifelhaft sein, ob auch nur in dem, was äussere Technik anlangt, irgend ein Neuerer ihm darin zur Seite zu stellen wäre.

Der hehre Geist, der ihn beseelte, das tiefe religiöse Gefühl, welches ihn umfing, beides suchte und fand in ihm den richtigen Weg, sich der äusseren Anschauung kund zu geben mittelst der eigenthümlichsten Verwendung aller zu Gebote stehenden Kunstmittel, die er in vollendetster Weise zu benutzen und zu erweitern wusste. Das erblicken wir in seinen Orgelcompositionen, in welchen die Idee des Majestätischen, Erhabenen, Unendlichen verkörpert vor uns liegt in einer Art, wie sie nicht edler, reiner und grossartiger gedacht werden kann. Allerdings ist die Orgel mit ihrem mächtigen grossen Tone zur Vorführung solcher Idee das geeignetste Werkzeug, dessen Eigenschaften aber zu dem Zweck gehörig erkannt und dem gemäss verwendet werden wollen: Und das war es, was Bach vorzugsweise verstand.

Dass Orgel und Clavier eine verschiedene Behandlungsweise erfordern, ist selbst dem Laien in der Musik nicht unbekannt. Die Verschiedenheit liegt aber nicht sowohl in der äusseren Technik, hinsichtlich welcher bei beiden Instrumenten, — und bei dem ältern Clavier noch weniger, als bei dem jetzigen Fortepiano, — jene so gar gross nicht ist, als vielmehr im Charakter und der eigenthümlichen Wirkung eines jeden derselben. Wenn sich das Clavier, der Schwäche und Kürze seines Klanges wegen, nur für den beschränkteren Raum und zu schnellen Figuren und buntem Zierrath, überhaupt aber zu leichterem gefälligem, einschmeicheln-

dem Vortrage eignet, so verlangt der massenhafte, weit auswerfende, durch seine Dauer charakteristische Orgelklang weite Räume. Er fordert den Widerhall heraus und verträgt keine kleinliche Zierlichkeit; alles Geleckte und Manierirte ist ihm vollends fremd. Imponirend, grossartig, wie sein Wesen, will er behandelt sein. »Von feineren dynamischen Nuancirungen weiss er nichts. Was durch solche auf anderen Instrumenten erreicht wird, das muss bei ihm durch Verwendung besonderer Kunstmittel herbeigeführt werden; überhaupt, was unter den zeichnenden Künsten die **al fresco** Malerei, das ist in der Musik die Orgelkunst. Daher eignet sich diese denn auch nur, oder mindestens vorzugsweise, für die Darstellung des Erhabenen; und soll das Ueberirdische grossartig gefeiert, die Seele auf den Fittigen der Andacht, der Unendlichkeit näher gerückt werden, so giebt es kein Instrument, welches behufs Erreichung dieses Zweckes der Orgel gleich oder auch nur nahe käme. Jede von diesem Hauptzweck sich entfernende Verwendung der Orgel entspricht nicht *ihrem Charakter, entfremdet* sie mehr oder weniger von ihrer Bestimmung, und jeder Versuch den ersteren durch andere als der Natur und Beschaffenheit des Werkzeuges entnommene oder diesen entsprechende Mittel herbeizuführen, ist nichts weiter als traurige Kunststümperei, von der leider unsere Tage so viele Beispiele liefern.

Bach, dessen heller Blick den ganzen Umfang der Eigenthümlichkeit dieses Instrumentes ermass, konnte es daher, der erste, unternehmen, solche in allen Theilen sich dienstbar zu machen. Daher denn die Ausdehnung, welche er der Behandlungsweise desselben angedeihen liess.

Zuerst in technischer Hinsicht. Hier verwendete er die ihm geläufige Clavierapplicatur, die ihm natürlich, eben so gut wie auf jenem Tonwerkzeuge, auch auf der Orgel neue von seinen Vorgängern nicht gekannte Vortheile eröffnete. Damit verband er eine besondere Benutzung des Pedals. Vor ihm bediente man sich desselben nur um durch Mitspielen der Grundtöne den Manualbass zu verstärken. Bach befreite es von diesen untergeordneten Dienst, indem er durch obligate Benutzung desselben es als vollständige Stimme, so zu sagen als besonderes Instrument verwendete. Noch heut zu Tage ist in manchen Gegenden und Ländern, z. B. in England, eine solche Behandlungsweise unbekannt, mindestens ungewöhnlich. Er spielte aber nicht etwa bloss einen vollständigen einfachen Bass auf dem Pedale, sondern gab demselben ganze Sätze in schneller Bewegung, die er dermassen leicht und sauber mit den Füssen vortrug, wie mancher Organist mit seinen fünf Fingern auf dem Manual es nicht vermocht hätte. Durch das obligate Pedalspiel war es ihm denn auch möglich, die so wirksame getheilte Harmonie unter allen Umständen, so wie selbst Accordstellungen und einzelne Intervalle, deren Verwendung in anderer Art sehr misslich gewesen wäre, zu benutzen, seinem Spiele die grösste Vollstimmigkeit zu geben, und jede Stimme vollkommen melodisch zu behandeln, überhaupt der Orgel eine Fülle und Mannichfaltigkeit abzugewinnen, die auf keine andere Weise zu erreichen ist. Oftmals pflegte er auch wohl eine andere als die Bassstimme, z. B. den Tenor ins Pedal zu verlegen, und dadurch neue Effecte zu erzielen. Zu dem Zwecke musste aber letzteres zur Führung einer Mittelstimme besonders eingerichtet werden, was er einfach dadurch erreichte, dass er das Pedal vierfüssig registrirte. In mehreren seiner Compositionen findet sich diese Behandlungsweise des Pedals angewendet.

Wie es in vielen andern Fächern der Kunsttechnik überhaupt der Fall ist, so hatte sich auch damals in die Ausübung der Orgelkunst viel Handwerksmässiges und Stehendes eingeschlichen, welches, weil früher bei beschränkteren Mitteln und geringerem Ueberblick entstanden und als zweckmässig erkannt, auch später bei veränderten Umständen beibehalten und für unwandelbar gehalten wurde. Dahin gehörte namentlich der Zustand der Registrirkunst. Für bestimmte Orgelvorträge hatte man in dieser Beziehung bestimmte Vorschriften, die gewissermassen als ein Schiboleth der Orgelkunst angesehen wurden, und von welchen man nicht abweichen zu dürfen glaubte. Eine Anzahl von Registercombinationen,[1] die ausschliesslich galten, wurde als Kunstgeheimniss betrachtet, welches sich als solches von einem Orgelspieler auf den andern fortpflanzte. Bach kehrte sich nicht an den Schlendrian, sondern registrirte in allen einzelnen Fällen so, wie es ihm seine genaue Kenntniss der Orgel und ihrer Wirkungen eingab, seinen Kunstintentionen gemäss, und erreichte dadurch frappante, bisher nicht gekannte Effecte. Es wird erzählt, dass andere Orgelspieler, wenn sie ihn registriren sahen, erschracken, indem sie meinten, dass eine solche Vereinigung von Stimmen, wie er sie sich bildete, nimmermehr zusammenpassen könne, und staunten nachher nicht wenig, wenn sie bemerken mussten, wie wunderbar nun eigentlich erst alles klang.

In harmonischer Hinsicht erneuerte Bach bei seinem Orgelspiel den Gebrauch der zu seiner Zeit bereits ziemlich in Verfall gerathenen Kirchentonarten. Diese, ursprünglich durch mangelhaften Zustand der musikalischen Instrumente gewissermassen als Nothbehelf entstanden, bildeten im Mittelalter und bis gegen das Ende des siebzehnten Iahrhunderts fast einzig und allein die Grundlage der Composition. Das System in welches man jene, und die daraus hervorgehenden Harmonien gebracht hatte, ursprünglich ein sehr einfaches, weil durch die Nothwendigkeit gelehrtes, war durch Consequenzen, die nicht aus der Natur der Sache hervorgingen, durch überhand nehmende Pedanterie, namentlich aber auch durch den Einfluss der sich nach einer ganz andern Richtung hinausbildenden modernen Musik nach und nach so complicirt geworden, ja man kann wohl sagen, in so complete Verwirrung gerathen, dass man am Ende nicht mehr aus noch ein wusste, und seit dem achtzehnten Jahrhundert anfing, die Kirchentonarten lieber ganz aufzugeben, und sich mehr oder weniger ausschliesslich an die beiden einzigen Tongeschlechter der Dur- und Mollscala zu halten. Nichtsdestoweniger aber besitzt eine Harmoniefolge wie die alten Tonarten sie darbietet, ungemein viel Reizendes, Mannichfaltiges, Ueberraschendes, ja zum Ausdrucke des Grossartigen, Unbegreiflichen mehr als jede andere Geeignetes. Dies konnte und wollte Bach nicht aufgeben, und darum behielt er die Anwendung dieser Harmoniefolgen bei, ohne sich jedoch an das damals schon so gut als verwitterte, einen Wust von Regeln und Widersprüchen enthaltende, ohnehin meistentheils nur noch auf positiver Grundlage beruhende System zu kehren. Aus dieser Behandlungsweise der Kirchentonarten, oder eigentlich dessen, was aus ästhetischen und technischen Gründen von denselben verwendbar ist, haben Spätere ihm ein Verbrechen machen, oder aber ihn der Unkunde und Begehung von Fehlern zeihen wollen. So auch der Abt Vogler, ein Mann dessen Scharfsinne in harmonischer Wis-

---

1. *Mersenne, Harmonicor. (lib. 3. p. 133. ed. Par. 1635,)* gibt ein vollständiges Verzeichniss derselben.

senschaft wohl nur seine grenzenlose Eigenliebe, und die daraus hervorgehende Meinung an die eigne Unfehlbarkeit, gleich kam. Dieser, gleichfalls durchdrungen von dem Werthe der alten Harmoniefolgen hatte den ganzen Fond seiner glänzenden Geistesfähigkeiten aufgeboten, den verwirrten Knäuel des Systems der Kirchentonarten zu lösen, und mit der modernen Musikwissenschaft in Uebereinstimmung zu bringen. Er hielt sein Werk für gelungen, indem er auf den Wust ein neues System pflanzte, welches aber zum Theil auf positive Annahmen sich stützend, doch am Ende als nichts anders als das zwar geistreich gedachte, demungeachtet aber ganz und gar willkührliche Product eines aller sicheren Grundlage entbehrenden Raisonnements war. Vogler stand in so fern im Betreff seiner Urtheile über Bach im Rechte, als letzterer nicht nach den Prinzipien, welcher jener als die einzig richtigen aufzustellen sich bemüht hatte, verfahren war: Leider fehlt aber bei Voglern der Beweis, dass seine Principien die richtigen seien.

Bach war eigentlich der letzte, welcher die grossartigen Harmonien der alten Kirchentonarten in vollem Glanze zu Gehör brachte. Ihm ist keiner gefolgt, der es in der Art vermocht hätte, und die Nivelleurs der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts haben das ihrige gethan, um nicht allein aus der neuern Musik all' und jede Spur davon zu verwischen, sondern sie sind in ihrem Bestreben, alles unter einen Hut zu bringen, so weit gegangen, auch aus älteren Orgelcompositionen alles, was an die alten Kirchentonarten, denen doch die meisten alten Choräle einzig und allein ihre unübertreffliche Schönheit verdanken, erinnern könnte, bestmöglichst mit Stumpf und Stil auszurotten. Ein grosser Theil der jetzigen Choralbuchschreiber ist ihnen darin gefolgt.

So ist es denn gekommen, dass Bach, indem er die ausgezeichnetsten Gaben seines Geistes in die passendsten durch ihn geschaffenen äusseren Formen einzukleiden wusste, durch sein Orgelspiel die ungeheuren Wirkungen hervorbrachte, wie sie uns von seinen Zeitgenossen geschildert werden. Nach dem einstimmigen Urtheile aller war weder vor ihm noch neben ihm jemals etwas Aehnliches gehört worden. Sorge, der wackere Harmoniker, nennt Bach den König aller Orgel- und Clavierspieler, und gewiss mit Recht. Und dürfen wir aus dem, was uns von seinen Orgelcompositionen übrig ist, auf dasjenige, was er im freien Vortrage geleistet, einen Schluss ziehen, so muss er auch hierin an Schwung und Kühnheit der Fantasie, an Kunst der Ausführung alles frühere übertroffen, überhaupt aber alle Bedingungen auf's vollkommenste in sich vereinigt haben, welche die höchste Meisterschaft in der tiefsten und unerschöpflichsten der Künste charakterisiren.

Bis jetzt noch steht das was Bach auf der Orgel leistete, als in sich abgeschlossen und vollendet da. Neues ist auf dem Gebiete derselben nicht zum Vorschein gekommen, denn die besseren seiner Schüler traten allerdings in seine Fusstapfen, keiner derselben aber ging darüber hinaus. Auch die gediegeneren neueren Componisten haben dies bis jetzt nicht vermocht; die durch Vogler s. Z. vorgeführten *Concerte à programme* aber wird man doch wohl nur für das, was sie vom Standpunkte des bessern Geschmacks wirklich sind, nehmen: Für ästhetische Auswüchse, um nicht zu sagen für Misbräuche der Kunst und des Instrumentes. Dass aber etwas Besseres auf der Orgel geleistet werden könne, als Bach es gethan, daran ist vor der Hand nicht zu denken. Seit Bach's Zeit, also gerade seit hundert Jahren ist es mit der Orgelkunst bergab gegangen, und Quanz hat wohl richtig geahnet, wenn er sagt:

„Der bewundernswürdige J. S. Bach hat in den neuern Zeiten die Orgelkunst zu ihrer Vollkommenheit gebracht; es ist nur zu wünschen, dass sie nach dessen Absterben wegen geringer Zahl derjenigen, die noch einigen Fleiss darauf verwenden, nicht wieder verfallen noch untergehen möge.“ Bis jetzt ist nicht nur kein zweiter Bach auf der Orgel erschienen, sondern die Zahl derjenigen, die auf das Orgelspiel Mühe und Fleiss verwenden, immer mehr zusammengeschmolzen. Keine Zeit ist an guten Organisten ärmer gewesen, als gerade die unsrige. Wenige ehrenvolle Ausnahmen abgerechnet, wird in dem Fache so gut als gar nichts geleistet, und die Zahl der Stümper die vorwaltende. Es ist übrigens nicht etwa vorzugsweise von den Inhabern der Orgelbänke auf dem Lande und in kleineren Städten die Rede: Hier hat gewöhnlich der Organist mehrere Aemtchen und so vielerlei zu besorgen, dass er der Kunst gerade nicht übermässig viel Zeit zu widmen im Stande, vielmehr genöthigt ist, sich an das Allernothwendigste zu halten, und doch sind solche Stellen durchschnittlich nicht in den schlechtesten Händen. Der Landorganist, gewöhnlich Seminarist oder Lehrer, besitzt doch wenigstens eine gehörige Vorbildung, die ihn für sein Fach bis auf einen gewissen Punkt befähigt, und er hat manches andere erlernt, nimmt überhaupt einen gewissen wissenschaftlichen Standpunkt ein, der auf die Uebung der Kunst, und sollte sie auch nur nebenbei betrieben werden, von günstigem Einflusse ist. Die ärgsten Pfuscher aber hausen häufig in grösseren Städten, wo man gerade den meisten Kunstsinn erwarten sollte. Da die Musik, früher vorzugsweise in der Kirche heimisch, sich jetzt hauptsächlich in das Theater und in den Concertsaal begeben hat, so ist es allerdings erklärlich, wenn sie in der erstern nur noch eine höchst untergeordnete Rolle spielt. Dazu kommt, dass ein grosser Theil der Geistlichkeit den letztern Umstand durch eine gewisse Abneigung, Musik in der Kirche zu hören, bestens befördert hat. Als ob eine schlechte Predigt dadurch besser würde, dass der Organist gleichfalls schlecht spielt! Genug, es wird selten ein tüchtiger genialer Musiker, dem es um die Cultur seiner Kunst aufrichtig zu thun ist, nach der Ehre einer Organistenstelle geizen, es müsste denn ein bedeutend hoher Gehalt damit verbunden sein. Aber gerade damit sieht es ebenfalls schlimm aus. Die ohnehin so schlechten, nach den Bedürfnissen und Preisen einer längstvergangenen Zeitperiode, zugeschnittenen Organistenbesoldungen werden fast aller Orten fortwährend möglichst beknappt, und locken so leicht keinen, der sich durch sein Talent ein anderweitiges besseres Fortkommen zutraut. Auch scheint die Meinung eine ziemlich verbreitete zu sein, dass ein Musiker, der zu Allem übrigen unbrauchbar, zum Organisten noch immer nicht zu schlecht sei. Dass bei Besetzung von Organistenstellen ohnehin häufig mehr auf jede andere als gerade auf künstlerische Qualification gesehen wird, und das sogenannte Probespiel oder Examen öfter nichts weiter, als eine der einmal bestehenden Form wegen ausgeführte Posse[1] ist, mag hier, als bekannt genug, nur beiläufig erwähnt werden.

1. In H. wurde bei einer im Jahre 1849 stattgehabten Organistenwahl zum Examinator ein — — Eisenwaarenkrämer ernannt. Vermuthlich mochte der Mann den Herren Kirchenvorstehern bessere Beweise seiner Einsicht zu liefern im Stande gewesen sein, als dem musikalischen Publicum, welches bis dahin weder von seinen musikalischen Kenntnissen, noch von seinen desfallsigen Leistungen etwas vernommen hatte.

* * *

Seb. Bach wurden häufig die Prüfungen der Competenten zu Organistenstellen, so wie die Untersuchung und Begutachtung von neuerbauten Orgelwerken übertragen. Theils gehörte dies mit zu den Officien seines Amtes, theils war sein weitverbreiteter Ruf dazu die Veranlassung. Es konnte nicht ausbleiben, dass er bei solchen Gelegenheiten manchmal durch seine strenge Unparteilichkeit und Rechtschaffenheit sich heimliche oder öffentliche Feinde zuzog, aber dadurch liess er sich nicht irre machen. Der dänische Capellmeister Scheibe, ein geborner Leipziger, hatte in früherer Zeit sich um eine Organistenstelle in seiner Vaterstadt beworben und sich von Bach examiniren lassen müssen, mochte aber nicht sonderlich bestanden haben, wenigstens erhielt er die Stelle nicht. Um sich zu rächen, suchte er, als er in Hamburg seinen „kritischen Musikus" herausgab, in diesem Blatte Bach's Leistungen zu verkleinern, nannte ihn auch unter andern einen „Musikanten," wurde aber, wie bereits oben erwähnt, zwar nicht von Bach selbst, aber wohl von Anderen, ganz gehörig heimgeleuchtet. Um so edler war Bach's Benehmen gegen Scheibe's Vater, den alten Orgelbauer Johann Scheibe, zu Leipzig. Dieser, ein wackerer Künstler in seinem Fache, hatte in den Jahren 1742 bis 1744 in der dortigen Johanniskirche eine neue Orgel gebaut, an der die Neider und Feinde des Mannes mancherlei auszusetzen haben wollten, wodurch eine Untersuchung veranlasst und diese Seb. Bach nebst Zacharias Hildebrand[1] übertragen wurde. Sie dauerte mehrere Tage und soll eine der schärfsten und genauesten gewesen sein, die in dieser Art je stattgefunden haben. Das Resultat war in allen Stücken ehrenvoll für den Erbauer, und Bach, den die dem alten Scheibe zu Theil gewordene Ehrenrettung persönlich freute, verfehlte nicht, wo er nur konnte, sich über das neue Werk mit Lob und Beifall auszusprechen.

So unerbitterlich streng er da war, wo er grobe Nachlässigkeit, Pfuscherei oder gar noch Schlimmeres entdeckte, so sehr interessirte er sich für Orgelbauer, die etwas Vorzügliches geleistet hatten. Nicht selten verwendete er sich in Fällen, wo von einem Orgelbauer ein Werk offenbar zu billig übernommen worden, und es zu Tage lag, dass dieser mehr auf seinen Ruf als auf seinen Vortheil bedacht gewesen war, bei den Behörden, und mehrfach mit so gutem Erfolge, dass einem solchen ein angemessener Nachschuss bewilligt wurde.

Merkwürdig ist es, dass Bach ungeachtet seiner Meisterschaft auf der Orgel und seiner Kenntniss derselben, niemals so glücklich gewesen ist, eine recht schöne und grosse Orgel zu seinem beständigen Gebrauch zu bekommen. Solche, die neben guten Manualen auch noch recht kräftige tiefe Pedalbässe besassen, schätzte er vorzugsweise. Auch mochte er gute Zungenregister gar wohl, der Abwechselung und des Glanzes halber, den sie dem Vortrage zu verleihen im Stande sind. Daher erinnerte er sich auch noch in späteren Jahren immer mit lebhaftem Vergnügen der St. Catharinenorgel zu Hamburg, auf der er bei seinem früheren Besuchen in dieser Stadt sich öffentlich hatte hören lassen,[2] und die neben einer bedeutenden

1. Ein bedeutender Orgelbauer, und Silbermann's bester Schüler, baute u. a. die Orgel in der katholischen Schlosskirche zu Dresden.

2. Vergl. oben, S. 26.

Zahl anderer Rohrwerke auch ein zwei und dreissigfüssiges Posaunenregister besass; auch versicherte er, das zwei und dreissigfüssige Pedalprincipal derselben sei das einzige dieser Grösse von so guter Beschaffenheit, das er je gehört hätte.

* * *

Ausser dem Clavier und der Orgel war Bach noch mehrerer Streichinstrumente mächtig, namentlich der Violine und der Bratsche, machte jedoch von dieser Fertigkeit nur zu seinem Vergnügen Gebrauch.[1]

Wenig bekannt dürfte es sein, dass er der Erfinder zweier musikalischen Instrumente ist, des Lautenclavicymbals und der Viola pomposa. Zu dem ersteren gab er im Jahre 1740 dem Orgelbauer Silbermann die Idee, der sie ausführte. Es war ein flügelartiges mit Darmsaiten bezogenes Claviaturinstrument, wo jeder Chor noch ein sogenanntes Octävchen von Messingdraht bei sich hatte. Es soll angenehm, nachhaltig und ziemlich stark, der damals noch üblichen Theorbe ähnlich geklungen haben, erwies sich aber, der misslichen Stimmung wegen, nicht als praktisch. Die zweite Erfindung war die eines Geigeninstrumentes, welches eine Zeit lang häufig benutzt wurde. Die derzeit noch sehr unvollkommene Behandlungsweise des Violoncello's und die häufig sehr stark figurirten und schweren Bässe seiner Compositionen veranlassten ihn, auf ein Instrument zu denken, welches sich zum Vortrage derselben eignete. Die Viola pomposa war grösser als die Bratsche, hatte höhere Zargen, und ausser den vier Saiten des Violoncello's noch eine fünfte höhere, in *e* gestimmte, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt wurde, die hohen und geschwinden Passagen einer Bassstimme ohne Uebersetzen der Hand zu spielen und somit die Höhe leichter herauszubringen. Im Uebrigen wurde sie eben so behandelt wie die Bratsche. Die Viola pomposa ist indess theils wegen der durch die Grösse ihres Körpers entstehenden Unbequemlichkeit, theils wegen der fortgeschrittenen Vervollkommnung des Violoncellspiels wieder ausser Gebrauch gekommen.

Auch öffentliche Concerte pflegte Bach zu dirigiren. Eine hierauf bezügliche aus dem Jahre 1739 herrührende Notiz findet sich in Mitzler's neu eröffneter musikalischer Bibliothek, im ersten Bande, Thl. I., S. 63. Es waren dazumal in Leipzig allwöchentlich zwei verschiedene Concerte, von denen Bach das eine, das andere Johann Gottlieb Görner, Musikdirector der Pauliner- und Organist der Thomaskirche, dirigirte. In Bezug auf die von Bach geleiteten Musikübungen heisst es am angeführten Orte folgendermassen:

„Nachricht von den Musikalischen Concerten zu Leipzig."

„Die beiden öffentlichen Musikalischen Concerten oder Zusammenkünfte, so hier wöchent- „lich gehalten werden, sind noch in beständigem Flor. Eines dirigirt der Hochfürstlich Weissen- „felsische Capellmeister und Musik-Direcktor in der Thomas- und Nikelskirchen allhier, Herr „Johann Sebastian Bach, und wird ausser der Messe alle Woche einmahl auf dem Zim-

1. Vergl. oben, S. 31.

„mermannischen Caffe-Hauss in der Cather-Strasse, Freytags Abends von 8 biss 10 Uhr, „in der Messe aber die Woche zweymahl, Dienstag und Freytags zu eben der Zeit gehal- „ten. — — Die Glieder, so diese Musikalischen Concerten ausmachen, bestehen mehrentheils „aus den allhier Herren Studirenden, und sind immer gute Musici unter ihnen, so dass öffters, „wie bekanndt, nach der Zeit berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen. Es ist jedem Musico „vergönnet, sich in diesen Musikalischen Concerten öffentlich hören zu lassen, und sind auch „mehrentheils solche Zuhörer vorhanden, die den Werth eines geschickten Musici zu beur- „theilen wissen."

* * *

Seine Leistungen als Componist.

Eine Schilderung dessen, was Bach als ausübender Künstler leistete, welchen Eindruck er durch sein Spiel hervorzubringen im Stande war, wie er hier das geistige Element mittelst vollendeter äusserer Technik persönlich zu veranschaulichen, in Klarheit vorzuführen wusste, das konnten wir nur der geschichtlichen Relation, den übereinstimmenden Berichten seiner Zeitgenossen entnehmen. Welcher Art aber dieses geistige Element war, welches die Formen, in die er es zu fesseln verstand, das sind wir im Stande selbst zu erkennen, selbst zu beurtheilen, aus seinen Werken, welche uns in hinreichender Zahl übrig geblieben sind, um zugleich daraus seine enorme Grösse und seine merkwürdige, immer neue, immer originelle Productivität zu entnehmen.

Nur vorläufig mag hier angedeutet werden, wie Bach's Schöpfungskraft sowohl im Allgemeinen wie in allen Einzelnen stets rege ist und nie ruht. In seinen Compositionen findet sich keine Stelle, keine Note, die nicht etwas sagt, und unverkennbar sagt, was sie sagen soll. Da ist nichts, was etwa des Rhythmus halber oder der blossen Ausfüllung wegen hingeschrieben wäre und unter andern Umständen eben so gut fehlen könnte. Alles beruht auf innerer Nothwendigkeit. Ausgehend vom Principe künstlerischer Einheit, und dieses fortwährend im Auge behaltend, legt er in jedem seiner Werke zunächst den Grundgedanken einfach und deutlich vor: Man weiss augenblicklich, um was es sich handelt, wird klar und einig über Idee und Zweck. Im Verlaufe aber erscheint dieser Hauptgedanke in so mannichfacher Wendung, Trennung, Zusammenstellung, auch durch Gegensätze gehoben, dass das Gefühl, welches ihn hervorbrachte, klar wird, und den Zuhörer mit fortreisst in die höchste Lebendigkeit der Gefühlsanschauung. Dabei bildet denn jede Stimme seiner Compositionen gleichsam einen freien, selbstständigen melodischen Faden, der nichts desto weniger zwanglos

mit den übrigen sich zum engverschlungenen festen Gewebe vereinigt. So entwickelt sich bei ihm das künstlerische Ganze folgerecht aus sich selbst, ohne äusserliche Zuthat, ohne Absichtlichkeit und Gesuchtheit, klar und deutlich, weil in allen Theilen vernehmlich, übereinstimmend und zusammenhängend ausgeführt.

Die frühere deutsche Musik, hauptsächlich aus der Kirche hervorgegangen, trägt vorzugsweise den Charakter des Ernstes, der Weihe und der Würde. Für die Kunst im Allgemeinen ist indess ein solcher asketischer Zustand zu beschränkt, und das Gefühl, dass sie eine Ausdehnung und Erweiterung zu beanspruchen berechtigt sei, hatte sich schon lange vor Bach's Zeit, theils mehr theils weniger bewusst, gezeigt und geltend gemacht, aber ohne eigenthümlichen Erfolg. Der deutsche Geist, speculativ und grübelnd, verlor sich auch hier in Aufstellung von Theorien, obendrein der Elementarformbildung, ohne die Sache praktisch angreifen zu können, was ja bei der Kunst die Hauptsache ist. Damit soll keineswegs bestritten werden, dass am Ende jede Kunst in ihrer äussersten Wurzel auf Wissenschaft beruhe; diese Erkenntniss und ihre Anwendung kann aber nur dann erst fruchttragend sein, wenn die Ausübung jener bereits so weit vorgeschritten ist, dass ein gewisses Material zur Bearbeitung vorliegt. Mit einem Worte: Die Kunst lässt sich nicht ohne Weiteres aus der Wissenschaft herausconstruiren. Dem ungeachtet wurde die Musik in Deutschland zu früh und zu lange einer aprioristischen Behandlungsweise unterworfen, die um so nachtheiliger einwirken musste, als diese letztre obendrein eine höchst einseitige Richtung, die der Canonik und des Intervallenwesens einschlug, und um so verkehrter und vergeblicher war, als noch bis diesen Augenblick keine Kunst der rationellen Verfolgung bis in ihren letzten Grund so zäh und widerspenstig sich entgegengesetzt hat, als gerade die Musik.

Beim Wiederaufblühen der Künste und Wissenschaften war die Orgel das musikalische Hauptinstrument in Deutschland und blieb es bis zur allgemeinen Ueberhandnahme der modernen italienischen Musik. Auf die Behandlungsweise dieses, der Harmonie im hohen Grade mächtigen, aber dabei im Grunde eigentlich gesangarmen[1] Instrumentes stützte sich in der Hauptsache die ganze Musik jener Zeit. Kein Wunder, dass der harmonische Theil der Kunst, der in diesem Instrumente so bequem zur Hand lag, die Ueberhand gewann, und dass auf diesen vorzugsweise sich das Studium beschränkte, dessen Begründung, Ausübung und Vervollkommnung zwar volle Gelegenheit gab zu scharfsinnigen Meditationen, Untersuchungen und Hypothesen, die aber einseitig als Grund und Zweck der Kunst angesehen, diese in so enge Räume begrenzten, dass sie ihrem Wachsthum eher hinderlich als förderlich wurden.

In Italien stand es um die Ausbildung der Musik von Anfang an anders. Hier war die Musik nie ausschliessliches Eigenthum der Kirche gewesen, vielmehr erst vom Volke aus in diese übergegangen; wenigstens stand das musikalische Element der ersteren in fortwährender Wechselbeziehung mit dem ausserhalb derselben. Die Kunst selbst hatte daher dort niemals

---

1. In so fern zum Gesange, wenn er auf ästhetische Eigenschaft Ansprüche macht, — und das soll doch wohl jeder Gesang, — Takt, Dynamik und Vollständigkeit und Reinheit der Intervallenfolge gehört, was alles die Orgel nicht oder doch nur sehr nothdürftig ausgiebt, — früher noch weniger wie jetzt, — wird obiger Ausdruck ja wohl gestattet sein.

den einseitigen asketischen Charakter, wie er ihr in Deutschland eingeprägt ward, annehmen können; während man in unserm Vaterlande einen künstlichen, oder vielmehr einen gelehrten Weg einschlug, indem man gewissermassen sich eine Musik construiren zu können glaubte, folgte man hier der Natur. Dort bildete die vieltönige aber starre Orgel, hier die einfache, aber biegsame Menschenstimme die Grundlage. Dort complicirte harmonische Toncombinationen, hier einfache melodische Tonfolge. Dort die Melodie ein ziemlich accessorisches Etwas, fast nicht mehr und nicht weniger, als die harmonischen Zusammenfügungen gerade gestatten wollten, daher als solche unbehülflich, ja roh; hier die Hauptsache, als solche im hohen Grade ausgebildet, einschmeichelnd und lieblich. Dort der Gesang nach dem Instrumente sich bildend und diesem sich unterordnend, hier die Instrumente als Diener des Gesanges und demselben in jeder Beziehung sich anschmiegend. Auf der einen Seite also Reichhaltigkeit und Fülle der Töne in ihrem Zusammenklange, auf der andern mehr Schönheit und Lieblichkeit in einfacher Folge derselben. So gingen der Norden und Süden lange ihren eigenen Weg, bis endlich zunächst die Pracht der harmonischen Verbindung nach Italien getragen wurde, dagegen aber, wenn gleich viel später, die Anerkennung der eigenthümlichen Vorzüge des melodischen Elementes von hier aus weitere Verbreitung erhielt, eine Anerkennung, die bald so allgemein wurde, dass bereits im siebzehnten Jahrhundert Italien als Europas Musikschule galt. Spuren südlicher Kunstbildung lassen sich in den Fortschritten der deutschen Musik dieser Zeit schon deutlich nachweisen, doch sollte deren Einfluss erst später ein ausgedehnterer werden.

In Frankreich dagegen fand die italienische Weise schon früh in grösserem Maasse Eingang, bildete sich sogar zu einem gewissen Grade von Selbstständigkeit heraus, die sich besonders in leichter zierlicher und gefälliger äusserer Form zeigte, wobei indess der eigentliche Inhalt weniger in Betracht kam.

Wie schon oben erwähnt, man fing in Deutschland an zu fühlen, dass der asketische obendrein auf das Gebiet der Harmonie beschränkte Charakter für die Gesammtkunst der Musik denn doch ein zu beschränkter sei. Dies geschah namentlich gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts, mithin gerade zu der Zeit, in welcher der damalige Hauptstützpunkt der deutschen Musik, das Choralwesen, im Sinken begriffen war. Schon die dadurch entstehende Lücke bedurfte einer Ausfüllung, welche die französische und italienische Musik willig darbot. Diese lehrte die Melodie in ästhetischer Weise behandeln, jene gab die Mittel einer überaus zierlichen Form und zeigte die Annehmlichkeiten mannichfach gestalteter mit Anmuth verwendeter Rhythmen. Daher studirten denn die deutschen Musiker jener Zeit gar fleissig die Compositionen der Meister jener beiden Länder und suchten sich das Beste daraus anzueignen.

B a c h machte eine ähnliche Schule. Zunächst beschäftigte er sich mit den Franzosen, nachher mit den Italienern. Aber er wurde kein blosser Nachahmer. Er blieb nicht bei der blossen äusseren Form stehen, sondern drang tiefer ein, und benutzte die sich ihm dadurch darbietenden Winke um das jenen Werken zum Grunde liegende ästhetische Princip zu entdecken und sich zu eigen zu machen, und so wurde ihm denn mittelst Zusammenstellung und Vergleichung der Vorzüge sämmtlicher drei, sich nach dem Vorwalten des harmonischen.

melodischen und formellen oder rhythmischen Elementes unterscheidenden Musikgattungen, die Idee, alle drei Elemente in grösstmöglichster Vollkommenheit mit einander zu verbinden. Diese Idee war sein ausschliessliches Eigenthum, er fand keinen Vorgänger, in dessen Fusstapfen er hätte treten können. Daher fiel ihm die Ausführung derselben mit allen ihren Schwierigkeiten allein zu, und deshalb musste er auch erst manchen Weg einschlagen, ehe er den richtigen fand. Aber eben dieses Nachforschen und Untersuchen machte ihn auch mit jeder falschen Richtung bekannt, und lehrte ihn, bei seinem ernsten eisernen Willen, das wahre Ziel zu erstreben, solche für die Zukunft zu vermeiden.

Streng behielt er bei Ausführung dieser Idee das allgemeine Kunstprincip, das der Einheit, im Auge. Er erkannte in diesem den inneren Grund aller Vollkommenheit und Schönheit. Die Art und Weise aber, wie er diese Erkenntniss in seinen Werken geltend machte, wie und durch welche Mittel er sie durchzuführen wusste, war und ist noch bis auf diesen Augenblick so neu, so genial, dass er Anfangs in derselben kaum begriffen, und bis jetzt von Niemanden übertroffen worden ist. Kaum dass im Einzelnen Einer oder der Andere unserer neueren Meister ihm nicht unwürdig zur Seite gestellt werden kann.

So weit sich die Manifestationen des Genius in äusseren Umrissen darlegen lassen, bestand Bach's Weise in Folgendem. Sein hauptsächlichstes Kunststreben ging darauf hinaus, aus einem einzigen, äusserlich oft sehr geringfügig erscheinenden musikalischen Gedanken, ein vollständiges in sich übereinstimmendes Ganze zu bilden, ihn durch allseitige harmonische, melodische und rhythmische Behandlungsweise dem Zuhörer so vor die Seele zu führen, dass des letztern Empfindung über denselben keinen Augenblick irre geleitet werden könne; niemals einen zweiten Gedanken abrupt hinzustellen, oder gar einen solchen, welcher dem ersten nicht entspräche, einzuführen, überhaupt, nichts einzumischen, was nicht zur Erläuterung, Verständigung und Klarmachung des Ganzen diente, vielmehr alles in folgerechtem ästhetischen Zusammenhange, eins aus dem andern sich entwickelnd darzustellen, dermassen, dass selbst in den verschiedenartigsten Ausdrücken, Wendungen, Formen und Figuren nichts, auch nicht die kleinste Verzierung der Willkühr sondern lediglich künstlerische Folgerichtigkeit, mithin der Nothwendigkeit ihre Entstehung verdanke.

Daher ist denn in Bach's Werken weder die Melodie ein, so zu sagen, bloss beiläufiges Resultat künstlicher harmonischer Combinationen, noch erscheinen diese letzteren als blosse, etwa lediglich Tonarten und Accordverhältnisse bezeichnende Beigabe für sich bestehender Melodie. An solcher war er übrigens so reich, dass er jeder Stimme einen selbstständigen fliessenden, jedoch im Charakter des Ganzen sich bewegenden Gesang ertheilen konnte, der in seiner Verschlingung mit dem der übrigen Stimmen die vollkommensten, künstlichsten und dennoch immer schönen Harmonieen bildet. Aber es diente ihm auf diese Weise das sonst so mechanisch behandelte, häufig sogar nur als todte Unterlage benutzte harmonische Element als ein Hauptmittel zur Erzeugung und Beförderung neuen Kunstausdruckes.

Diese gleichmässige Verwendung der gesammten Kunstelemente zu ein und demselben Zweck und die dadurch hervorgerufene ästhetische Einheit ist es, vermöge welcher noch jetzt, volle hundert Jahr nach Bach's Tode, sein Genius hellstrahlend auf dem Gipfel der Kunst allen

übrigen vorleuchtet. Die in seinen Werken sich zeigende eminente Ausbildung der äussern Form ist allerdings ebenfalls bewundernswürdig, jedoch, theilweise wenigstens, nur Consequenz jenes innern ersten Erfordernisses; Form und Inhalt zusammen aber erfüllen in Bach's Leistungen den Begriff des ächten Kunstwerkes, Darstellung des Schönen in vollendeter äusserer Gestalt, aufs Vollkommenste.

Bei diesem genauen Zusammenhange sämmtlicher Theile und Erfordernisse eines Kunstwerkes will denn ein solches auch nur im Zusammenhange aufgefasst werden, und es darf bei Bach nicht, wie bei so mancher andern Musik, oder was dafür ausgegeben wird, nur ein Theil, als der hervorstechende, abgesondert ins Auge gefasst werden wollen: Ein Verfahren, welches oft genug von Unkundigen und oberflächlichen Beurtheilern eingeschlagen worden ist; weshalb man sich nicht wundern darf, wie so manche schiefe Ansicht, mancher bis zur äussersten Unbilligkeit absprechende kritische Ausspruch über seine Leistungen sich Geltung zu verschaffen gesucht hat[1]. Man hat auch wohl gesagt, Bach's Musik wolle mit dem Verstande erfasst werden. Soll diese Redensart irgend einen Sinn haben, so kann sie nur so viel bedeuten, dass der Hörer solcher Musik sich nicht im Zustande blosser Passivität lediglich der Erwartung irgend eines sinnlichen Eindruckes hingeben dürfe, denn da wird er sich sicherlich getäuscht finden. Bach's Compositionen beanspruchen die lebendigste Theilnahme und Aufmerksamkeit für den Gang der ästhetischen Entwickelung des Ganzen, ein genaues Verfolgen des Zusammenhanges in allen seinen Theilen. Wer daher bloss auf isolirte sogenannte Effecte sein Augenmerk richten und je nach der grösseren oder geringeren Zahl derselben den Werth eines Bach'schen Werkes beurtheilen zu müssen glaubt, der handelt am besten, wenn er sich gar nicht damit befasst. Er mag herzlich gern sein individuelles Unvermögen, sich in des grossen Tonkünstlers Intentionen und Ausdrucksweise zu versetzen, eingestehen, zu einem Urtheile aber ist er nicht berechtigt. Die besondere Künstlichkeit der Formen aber, in welcher Bach excellirte wie vor ihm und nach ihm kein andrer, und ihre jedesmalige specielle Verwendung, überhaupt jene contrapunktische Kunst, in der so mancher das Hauptverdienst Bach's suchen zu müssen glaubt, kommt beim Genusse seiner Werke, genau genommen, gar nicht einmal in Betracht. So ausserordentlich die Benutzung derselben ist, so bedarf es durchaus keiner speciellen Kenntniss dieses äusseren Kunstmechanismus um sich in die Anschauung des Tondichters hineinzuversetzen, ihrer Entwickelung zu folgen und des durch sie bezweckten Eindruckes theilhaftig zu werden: Nur Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit.

---

1. Von jeher und überall haben die grössten Heroen im Gebiete der Kunst wie in allen übrigen Gebieten menschlicher Geistesthätigkeit das Geschick gehabt, eine Zeit lang mehr oder weniger verkannt zu werden, eben weil man unfähig war, sie zu verstehen, zu begreifen. Um nur ein einziges, zugleich uns als Deutschen ferner liegendes Beispiel anzuführen, möge hier das Urtheil eines sonst höchst gescheuten aber eben so einseitigen als eiteln Franzosen über Shakspeare stehen, welches noch vor etwa vierzig Jahren so ziemlich die Ansicht seiner sämmtlichen Landsleute in Betreff des genialen englischen Dichters aussprach: „Qu'on prenne les Horaces de Corneille, qu'on mêle parmi les principaux acteurs de cette tragédie quelques cordonniers, disant des quolibets, quelques poissardes, chantant des couplets, quelques paysans parlant le patois de leur province et faisant des contes de sorciers, qu'on ôte l'unité de lieu, de tems et d'action; mais qu'on laisse subsister une partie de quelques scènes, et l'on aura la plus belle tragédie de Shakspear!“

* * *

Bach's Ruhm als Orgelspieler und Cembalist war schon längst im Lande weit umher verbreitet, ehe er es wagte, als Componist öffentlich aufzutreten. Auch tragen seine ersten Versuche, vieler Schönheiten und der sich in ihnen unverkennbar zeigenden Genialität ungeachtet, den Charakter eines noch unbefriedigten Strebens in sich. Man sieht es ihnen an, dass der Componist mit sich selbst noch nicht einig, mit seinem System noch nicht im Reinen war. Er konnte auch nicht wohl anders. Denn die Art und Weise in welcher er das Höchste der Kunst zu manifestiren bezweckte, war eine vollkommen neue, und um dies zu können, bedurfte er erst eines festen technischen Grundes, den vor ihm Niemand gelegt hatte. Seine auf ein richtiges Gefühl sich stützende Erkenntniss mochte ihm wohl schon längst gezeigt haben, dass die Kunst auf dem früher eingeschlagenen Wege zu sehr Gefahr laufe mit dem Handwerk sich zu vergesellschaften, dass sie, statt auf geistiger Grundlage sich zu stützen, fast nur vom Positiven ausgehe, und durch dieses unfrei und an Schranken gefesselt werde, die der Geist nicht anerkennen könne.

Daher suchte er sich zunächst eine neue Grundlage des musikalischen Systems zu bilden, und er fand sie. Was nun die folgenden Andeutungen über Bach's Principien der Harmonie anlangt, so hat er freilich darüber nichts Schriftliches hinterlassen. Mit theoretischen Abhandlungen beschäftigte er sich nicht, er zeigte sein Wissen und Können lieber in seinen Kunstwerken.[1] Aber eben aus diesen letzteren und aus der Vergleichung derselben mit deren früherer Meister, lassen sich die Regeln, die er sich gesetzt, und das harmonische Grundprincip aus dem diese entspringen, unschwer erkennen. Kirnberger, in theoretischer Hinsicht Bach's bester Schüler, hat darüber in seinen „wahren Grundsätzen zum Gebrauch der Harmonie," viel Schätzenswerthes hinterlassen, ist aber sowohl in der Methode wie in der Ausdrucksweise seiner Zeit, die ihm obendrein, wie er selbst einmal eingesteht, etwas schwer fiel, zu befangen, als dass er es gewagt hätte, in seiner Darstellungsweise über das Bedürfniss der blossen Technik hinauszugehen.

Bach betrachtete eine gleichzeitige Tonmasse, also einen Accord, nicht als ein zufälliges Aggregat einzelner Intervalle, sondern sah in solcher ein zusammenhängendes, durch die Naturnothwendigkeit in seinen Einzelheiten bestimmtes, von einem einfachen mit Sicherheit bestimmbaren Ursprunge ausgehendes und unter allen Umständen auf diesen zurückzeigendes Ganze. Jedes Intervall galt ihm daher für den Abkömmling irgend eines Fundamentaltones, welches dem Verhältniss dieses letztern zu einem andern Fundamentaltone gemäss benutzt werden könne und müsse. Durch Anerkennung dieses einfachen Princips setzte er sich mit einemmale über das peinliche in unleidliche Pedanterie übergegangene System der musikalischen Scholastik hinweg. Allerdings kann nicht bestritten werden, dass die alte Lehre ursprünglich auf natürlicher durch das Gefühl geregelter Empirie beruhte, aber in Ermangelung aller rationellen Grundlage durch Generalisirung von Specialitäten und durch leidige Consequenzmacherei einen Charakter angenommen hatte, der alles Gute und Brauchbare was in ihr enthalten war,

1. Bach hat überhaupt nichts über die Theorie geschrieben, man müsste denn eine Anzahl Generalbassregeln, die im Ganzen kaum ein Paar Quartblättchen füllen, dahin rechnen wollen.

so gut wie verdarb. Eine Regel hob die andere auf und dabei hatte fast eine jede wieder so viele Ausnahmen, dass diese ihrerseits die Regel abgeben konnten. Leidet doch bis auf den heutigen Tag die Musikwissenschaft an den Nachwehen jener alten Lehre und besitzt vom Positiven immer noch mehr als unumgänglich nothwendig ist. Hätte man nur Bach seiner Zeit gehörig verstanden, wären diejenigen, welche sich berufen fühlten, seine Kunstwerke zu zergliedern und daraus die Regeln für die Technik zu entnehmen, statt sich mit den Regeln zu begnügen, mehr bestrebt gewesen, die Gesetze zu ergründen, aus denen jene entspringen, so stände es wahrscheinlich in dieser Beziehung bereits besser um die Kunstlehre. So aber beschränkte man sich darauf, seine Weise zu bewundern, ohne dieser auf den äussersten Grund zu kommen. Höchstens gab man ihr eine specielle Bezeichnung, und sprach von grossen Freiheiten, durch die sie sich auszeichne, und zu deren Benutzung das grosse Genie Bach's ihn, aber auch nur ihn berechtige. Wie schon erwähnt vermochte nicht einmal Kirnberger sich vom Schlendrian der alten scholastischen Methode ganz und gar loszureissen, und Marpurg, einer der scharfsinnigsten Kritiker seiner Zeit, der die Fehler jener herkömmlichen Behandlungsweise recht gut einsah, vermochte es, seiner hohen Intelligenz ungeachtet, nicht, tiefer einzudringen in die Hallen Bach'scher Schöpfungen, sondern liess sich, vermöge das dem Deutschen nun einmal eigenthümlichen, durch äussern scheinbaren Glanz so leicht zu erweckenden Hang zur Ausländerei, verleiten, lieber den mit buntscheckigen Flittern angeblicher höherer Wissenschaftlichkeit ausgestatteten Aufstellungen des Franzosen Rameau nachzugehen, und dessen paradoxes Verfahren, mittelst welchem dieser sein musikalisch-harmonisches System zu begründen suchte, als neues Kunstevangelium nach besten Kräften zu verkünden, und dadurch, anstatt den Knoten zu entwirren, neue Verwickelungen schürzen zu helfen. Der wackere Sorge freilich begriff gar wohl worauf es ankam, vermochte aber nicht, mit seinen Ansichten durchzudringen, Portmann dagegen verdunkelte die genialen Schlaglichter die er in das Chaos der musikalischen Theorie warf, selbst wieder durch die Sucht zu systematisiren und Consequenzen da aufeinander zu häufen, wo es natürlicher gewesen wäre, im einzelnen Falle direct zum gemeinschaftlichen Grunde zurückzukehren.

Um auf die Grundansichten, nach welchen Bach, in seiner Behandlungsweise der Harmonie verfuhr, zurückzukommen, muss noch erwähnt werden, dass bereits gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts die Erkenntniss, dass das bisherige Musiksystem der fortschreitenden Kunstentwickelung nicht mehr angemessen sei, sich ziemlich allgemein geltend machte. Merkwürdig, fast zu ein und derselben Zeit erstand eine Reihe genialer Köpfe, die im Bewusstsein der Unzulänglichkeit und Principlosigkeit der alten Lehre bestrebt waren, etwas besseres an deren Stelle zu setzen: Die Tartini, Rameau, Mattheson u. a. Doch überschritt das, was sie leisteten, zum grössten Theile nicht den Bereich der blossen Speculation, die schwerfällig und vom Positiven, so wie von Widersprüchen nicht frei, sich für die musikalische Praxis nur in einzelnen Fällen erspriesslich zeigte; und die letztere würde noch lange zu kämpfen gehabt haben, wenn nicht, wie bei allen grösseren Ereignissen in den Zweigen der menschlichen Culturgeschichte, das Gesammtbewusstsein des Zeitbedürfnisses sich in einem einzigen Kopfe concentrirt hätte, der Genie und Kraft genug besass, dem letzteren abzuhelfen. Bach, der Zeit-

und Altersgenosse jener, liess es nicht bei den bisherigen theoretisirenden einzelnen Versuchen bewenden. Er begriff, dass die Reform sich über alle Theile der Musik gleichmässig erstrecken müsse, und zeigte durch sein Beispiel, wie eine solche auszuführen sei. Er verfuhr praktisch, also um so wirksamer, und überliess es anderen, die theoretischen Principien nach denen er gehandelt, seinen Leistungen zu entnehmen.

Bach's harmonisches System beruht in der Hauptsache ersichtlich auf dem Principe des Grundbasses. Man pflegt gewöhnlich Rameau die Entdeckung der Theorie desselben zuschreiben zu wollen, irrt aber. Denn bei Licht betrachtet ist die Theorie dieses Musikgelehrten nichts weiter, als eine pragmatische Veranschaulichung der Lehre von der Mehrdeutigkeit einzelner Intervallencombinationen. Statt eine harmonische Zusammenstellung auf einen einzigen festen Ursprung zurückzuführen, schlägt er den entgegengesetzten Weg ein, indem er einer solchen succesiv mehrere Grundlagen zutheilt. Sein System erhielt dadurch freilich eine gewisse umfassende Weitschichtigkeit, und, durch die sich mühsam über alle Einzelnheiten der Harmonielehre erstreckende Ausbreitung desselben, ein gewisses gelehrtes Ansehen, ermangelt aber des innern Zusammenhanges und ist schon deshalb ganz und gar unbrauchbar.

Was übrigens in dieser Beziehung das Verhältniss Bach's zu Rameau anlangt, so war ersterer, als Rameau's Werk: *„traité de l'harmonie,"* erschien[1], mit seinen harmonischen Grundsätzen längst im Reinen, und hatte sie in seinen Compositionen bereits der Oeffentlichkeit vorgelegt; Grundsätze, die obendrein denen des französischen Musikgelehrten schnurstracks entgegenlaufen. Eine Untersuchung der Constructions- und Behandlungsweise Bach'scher Harmonieen ergibt dies auf's klarste, und zum Ueberfluss erklären es Emanuel Bach und Kirnberger mit dürren Worten.[2]

Also die Erkenntniss, dass jede Harmoniecombination bei ihrer Verwendung auf einer einzigen festen Unterlage beruhe, war es, nach welcher Bach bei Aufstellung und Verflechtung derselben verfuhr. Einzig und allein aus der Annahme eines solchen Verfahrens erklärt und rechtfertigt sich das, was in seinen harmonischen Constructionen sonderbar und nach den Begriffen der alten Gewohnheitslehre sogar fehlerhaft erscheinen könnte. Die eigenthümliche Bewegung so mancher Intervalle, besonders seine Behandlungweise der Dissonanzen, die Benutzung neuer harmonischer Combinationen und vieles andere, was vor ihm Niemand gewagt hatte, erhält dadurch die vollkommenste theoretische Begründung. Freilich haben noch bis auf die neueste Zeit gelehrte Schultheoretiker ernsthaft über dergleichen, ihrer einmal angenommenen Methode zuwiderlaufende Neuerungen die Köpfe schütteln zu müssen geglaubt, obgleich sie Gehör und Gefühl, welches die Tadellosigkeit derselben bestätigten, nicht Lügen strafen konnten.

Sonderbar übrigens, wie die Anerkennung des Principes des Grundbasses erst so spät sich hat Bahn brechen können, da dasselbe doch in der Natur der Musik so tief und fest be-

1. Im Jahre 1722.

2. Vergl. Kirnberger, Kunst des reinen Satzes, Thl. 2. Abth. 3. p. 188: „Dass meine und meines seeligen Vaters Grundsätze antirameauisch sind, können Sie laut sagen." Brief Em. Bach's an Kirnberger.

gründet liegt, dass es bereits in den ersten rohen Anfängen der Kunstübung sich geltend zu machen gewusst hat. Der gelehrten Forschung fremd geblieben, findet es sich nichtsdestoweniger fortwährend, freilich in der allerunscheinbarsten einfachsten äussern Form, in der musikalischen Volkspraxis aller Zeiten angewendet: Bei den Bourdon's, der Leier, der Sackpfeife oder Cornamuse, dem anhaltenden Grundtone oder der ältesten Weise des Orgelspiels. Auch der Orgelpunkt gehört hierher.

Aus der ausdrücklichen Anerkennung jenes Princips und dessen consequenter Verwendung entstand nun eine neue Modulationsweise. Die grössere oder geringere Eingänglichkeit der unmittelbaren Folge zweier Fudamentaltöne muss sich auf die sich darauf stützenden Tonmassen erstrecken, und so ergeben sich in der Hauptsache aus jener die Bedingungen, unter welchen aus einer Harmonie in die andere entweder unmittelbar und plötzlich, oder mehr oder weniger vorbereitet und vermittelt, fortgeschritten werden darf. Hierher gehört die Erscheinung, dass bei einer jeden Harmoniefolge sich ein gewisses Bestreben, wie man es nennen kann, der einzelnen Intervalle geltend macht in andere bestimmte Intervalle fortzuschreiten. Die Ursachen dieses dem Gefühle sehr vernehmbaren Bestrebens des Weitern zu untersuchen, ist nicht der Zweck des Gegenwärtigen: Im allgemeinen stützen sie sich auf die Verwandtschaft, d. i. auf das mehr oder weniger einfache[1] Verhältniss in welchem der eine Grundton zum andern steht. So wendet sich bei zwei auf einanderfolgenden Accorden jedes Intervall des vorhergehenden am liebsten zu demjenigen des neuen, welches ihm, entweder nach der Seite des neuen Grundtones, oder nach dessen Octave hin, zu allernächst liegt. Ein Intervall welches in beiden Accorden sich wieder findet, bleibt daher am einfachsten an Ort und Stelle. Schon bei den natürlichsten und einfachsten Harmoniefolgen, nämlich zunächst der, welche das Gefühl aus dem Zustande der Ruhe in den der Bewegung, des Fortschreitens, der Erhebung versetzt, und der, welche dazu den Gegensatz bildet, nämlich aus der Bewegung wieder zur Ruhe zurückführt, macht sich diese Erscheinung bemerklich. Analog ist sie bei anderen, schärferen Gefühlseindrucke als die obigen erregenden Harmoniefolgen, welche häufig, damit diese Schärfe des Eindrucks keinen widrigen Charakter annehmen, noch ausserdem eine besondere Vermittelung beanspruchen.

Diese allgemeine Wahrnehmung hatte man specialisiren und daher für jedes einzelne Intervall eine unwandelbare, gewissermassen ihm als solches eigenthümliche Fortschreitung festsetzen zu müssen geglaubt. Natürlich konnte man nicht unbemerkt lassen, dass in fast jedem einzelnen Falle der Verwendung irgend eines Intervalles die äusseren Umstände verschieden seien, und daher das, was ein mal gut oder selbst nothwendig, ein anderes mal wiederum beseitigt werden und einem anderen Verfahren Platz machen müsse. So waren denn, wie schon oben erwähnt, eine solche Menge von Regeln entstanden, dass man kaum mehr wusste, wo damit hinaus. Von einem allgemeinen Princip konnte dabei nicht mehr die Rede sein, und die ganze Harmonielehre, oder der sogenannte Generalbass, bestand aus einem Wuste von positiven Vorschriften, von denen fast eine jede eben so richtig als falsch sein konnte, und es je nach den Umständen auch war.

---

1. akustisch arithmetische.

Bach setzte sich über alle diese Specialitäten hinweg. Mit dem von ihm anerkannten harmonischen Principe, dem des Grundbasses und dessen einfachen natürlichen Consequenzen, verband er überdies und sofort noch ein zweites, das melodische, und nach den vereinigten Grundsätzen beider arbeitete er seine Werke. Vollkommener Stimmenfluss, Gesang in allen Stimmen hielt er für eine Hauptsache, und wo es darauf ankam, diese durchzuführen, meinte er jede andere Rücksicht diesem Zwecke unterordnen zu müssen, immer aber so, dass Gehör und Gefühl unverletzt blieben. Er ging alsdann von dem Grundsatze aus, dass der höhere überwiegende Eindruck den geringeren unter solchen Umständen weniger bemerklichen, daher auch weniger nothwendigen, absorbire.

So finden wir denn z. B. dass Bach gar gern jedes harmonische Hauptintervall mit dem folgenden durch eine Anzahl dazwischen liegender, das Gehör bequem hinüberleitender Töne verbindet, und zwar in allen Stimmen des Satzes oft gleichzeitig, wo es denn wohl vorkommt, dass manche dieser durchgehenden Töne der einen zu denen der anderen Stimmen so gut wie in gar keiner harmonischen Beziehung zu stehen scheinen. Wir finden ferner, dass die Art und Weise seiner Intervallenfortschreitung häufig von der Schulregel abweicht, ja selbst dem oben angegebenen generellen Principe manchmal nicht vollkommen gemäss erscheinen will. Aber man höre nur Sätze, in denen solche scheinbare Abnormitäten vorkommen, gut und fliessend vorgetragen, und man wird nichts darin gewahren, was nicht vollkommen schön und edel klänge. Es wird sogar durch das eben erwähnte anscheinende Auseinandergehen der Harmonie diese in Wahrheit erst recht beim wiederfolgenden Zusammentreffen gehoben und gekräftigt. Ohnehin ist das sogenannte Durchkreuzen oder Durchschneiden der Stimmen doch weiter nichts, als ein Durchgang, nur in etwas ausgedehnterer Weise als bisher üblich. Ehe man aber diese letzte noch kannte, hat wahrscheinlich die erste Benutzung einer einzelnen durchgehenden Note eben solches und noch grösseres Aufsehen erregt, als seiner Zeit und theilweise auch noch jetzt, Bach's neues Verfahren. Sonderbar übrigens, dass so viele derer, welche an dem letztern noch heut zu Tage gewaltigen Anstoss nehmen zu müssen, und dasselbe den Forderungen des Gehörs nicht entsprechend halten zu können glauben, die stärksten modernen Dissonanzanhäufungen ganz und gar nicht auffallend finden, und wohl gar den aller Harmonie feindlichen Lärmen der so gäng und gäbe Türkischen Bande mit Wohlgefallen anhören. Und Bach's Gehör sollte vielleicht gar weniger zart gewesen sein, als das dieser Herren?

Vermöge dieser melodiösen Durchgänge bildete sich ein zweiter, früher nicht gekannter Vortheil: Der einer freieren Art der Intervallenfortschreitung. Der Grund weshalb ein Intervall gern in das zunächst liegende der folgenden Harmonie übertritt, ist melodischer Natur. Wo diesem Grunde nun sein Recht geschieht, wo die Fortschreitung mittelst Zwischentöne melodisch bleibt, wird nichts versehen, wenn ein solches Intervall auch nicht gerade in das ursprünglich ihm zunächst liegende, sondern in ein entfernteres übertritt. Vor Bach hatte man daher nicht gewagt, Dissonanzen zu verdoppeln; einmal um, wie man meinte, den „Uebelklang" nicht zu vermehren,[1]

1. Warum benutzte man denn aber überhaupt „Uebelklänge," könnte man fragen.

und sodann der nothwendigen Auflösung halber, wodurch Octavenparallelen entstanden wären. Bach dagegen verdoppelte die Dissonanzen öfter, und vermehrte weder dadurch den „Uebelklang“ noch machte er Octavenparallelen. Er gab in solchem Falle der eine Dissonanz ihre Fortschreitung in das nächstliegende die Ruhe herbeiführende Intervall, und liess die andere einen andern Weg gehen. Und es klingt!

Noch finden wir bei Bach Octaven- und Quintenparallelen, die er absichtlich schrieb, und dazu seine sehr guten Gründe hatte. Mit der Theorie der Parallelen-Fortschreitung ist es übrigens bis auf den heutigen Tag noch ein sehr missliches Ding. Man hat bei der Aufstellung von darauf bezüglichen Regeln, die in der musikalischen Lehre so beliebte Methode des Specialisirens verlassen und statt dessen einmal generalisirt. Gottfr. Weber u. A. haben in neuerer Zeit freilich wieder einen Zersetzungsprocess versucht, aber nicht mit dem geringsten Erfolge. Die dem Gehör unbehaglichen Parallelen klingen nicht etwa deshalb schlecht, weil sie Parallelen sind: Im Gegentheile, es gibt deren eine ziemliche Anzahl, die gar nicht schlecht, und einige sogar, die sehr gut klingen. Wo aber der Grund der von manchen derselben verursachten Unbehaglichkeit zu suchen sei, das ist eine Frage, deren Erörterung hier zu weit führen dürfte, und die, so oft sie auch schon, und in der verschiedenartigsten Weise, beantwortet worden, doch bis jetzt keineswegs vollständig erledigt ist.

Bei Vermeidung der obigen Parallelen liess sich Bach einzig und allein durch sein ausgebildetes, gegen den leisesten Missklang empfindliches Gehör leiten, welches ihn dabei sicherer führte, als alle doch nur auf nichts anderes als auf Erfahrung und Wahrnehmung sich stützende Theorie, die, da sie unmöglich die gesammte Anzahl aller hier denkbaren Combinationen zu berücksichtigen im Stande ist, stets mangelhaft bleiben wird, zumal da auch hier wieder der Grundsatz, dass ein geringerer Eindruck durch einen stärkeren noch mehr geschwächt oder ganz aufgehoben werde, in sein vollständiges Recht tritt, und solche an und für sich fehlerhafte Stellen gewissermaassen wieder zu guten werden, wenn durch andere Umstände, z. B. gleichzeitigen Eintritt von Dissonanzen, Vollstimmigkeit der Harmonie, versteckte Lage der an und für sich schlechten Fortschreitung, diese letztere bedeckt, d. h. ihr dem Gefühle unbequemer Eindruck verwischt wird. Bach's Feinheit des Urtheils für jeden einzelnen Fall war ausserordentlich. Unter gewissen Umständen konnte er sogar nicht einmal zwischen zwei Mittelstimmen sogenannte verdeckte Quinten und Octaven vertragen, und ein anderesmal setzte er sie so offenbar hin, dass sie jedem Anfänger in die Augen springen, dem feinsten Gehör aber nicht im Geringsten widrig erscheinen. Sogar bei seinen spätern Verbesserungen früherer Arbeiten hat er Stellen, die nach dem ersten Entwurf ohne Tadel, d. h. nach der steifen Schablone der positiven Generalbassregel geschrieben waren, bloss des wirklich grössern Wohlklanges wegen so verändert, dass offenbare Octavenparallelen zum Vorschein kamen. Forkel führt ein hierher gehöriges Beispiel an, wobei er mit Bedauern eingesteht, dass er in der von ihm besorgten Ausgabe des „Wohltemperirten Claviers“ in der im 1. Theile dieses Werkes befindlichen Edur-Fuge eine Stelle (im fünften und vierten vorletzten Takte) der alten Lesart entsprechend geändert habe, während doch Bach offenbar in sehr guter Absicht diese Stelle dahin corrigirt hatte, dass zwar Octaven zum Vorschein kamen, dagegen aber der, nach der ersten Conception der

alten Schulregel zwar entsprechende, aber steife unmelodiöse Gesang nunmehr in allen drei Stimmen schön und fliessend geworden war.

Indem er so jeder Stimme im Verhältniss zur Hauptmelodie die Eigenschaft einer mit dieser gleichberechtigten und damit einen eignen wirksamen Antheil am musikalischen Ausdruck übertrug, bekam er diesen vollständig in seine Gewalt. Jede Stimme ist bei ihm eine reale, jede hat die Aufgabe, ihr Theil zur Darlegung und Verdeutlichung der mittelst des Ganzen bezweckten Kunstäusserung beizutragen. Jede bewegt sich dabei in den mannichfachsten Gängen, und erscheint für sich in der ausgebildetsten Kunstform. Oft genug hat man diese wechselnden, reichen und vollendeten Formen, in welche bei **Bach** alles nicht etwa hineinpasst, sondern die vielmehr bei ihm als etwas Natürliches, Nothwendiges erscheinen, als die Hauptsache angesehen, und als solche aufs höchste bewundert. Aber nicht ihretwegen wird eine **Bach**'sche Composition und nicht durch sie zum Kunstwerk, sondern das letztere bringt sie, als lediglich äussere Gestalt mit sich. Wer daher diese, so merkwürdig die Vollendung derselben auch ist, für den eigentlichen Gegenstand und Zweck **Bach**'scher Kunst halten wollte, der wird vom Verständniss des Inhaltes noch sehr weit, vielleicht gerade am weitesten, entfernt sein. Uebrigens gibt es auch heut zu Tage noch genug Leute, die **Bach** nur von der technischen Seite aus zu würdigen verstehen, natürlich so viel letzteres unter solchen Umständen überhaupt möglich ist.

Man könnte meinen, dass bei einer so reichen, üppigen, sich auf alle Theile einer Composition erstreckenden Behandlungsweise eine Ueberfüllung und daher Undeutlichkeit und Mangel an Klarheit des Ausdrucks zu Wege gebracht werden müsste. Das aber ist ja eben das Bewundernswürdige bei **Bach**, dass er bei dem enormen Reichthum seines Geistes selbst im Ueberströmen der Fantasie stets sich bewusst blieb, was er wollte und wie er es wollen müsse.

Daher unterscheiden sich denn auch in dieser Beziehung seine Werke streng sowohl nach dem Orte für den sie zur Aufführung bestimmt sind, wie nach den Mitteln, durch welche sie zu Gehör gebracht werden sollen. In seinen, dem Gebiete der sogenannten Kammermusik angehörigen Instrumentalsachen wechselt der unversiegbare Strom der Harmonie rasch und fortwährend, dagegen weiss er diesem rapiden Flusse in den grossen, von einer bedeutenden Anzahl Ausführender vorzutragenden Gesangcompositionen, die für die Kirche, also für eine auf Massenwirkung und Aushall des Klanges angewiesene Localität bestimmt sind, sehr wohl Einhalt zu thun, um das Verständniss nicht durch Ueberladung zu beeinträchtigen. Hier nimmt die Harmonie einen ruhigeren Gang, und dennoch, welcher ungeheuren Wirkung ist ein so behandeltes Kirchenstück in seiner anscheinenden Einfachheit fähig!

Ein ähnlicher Unterschied zeigt sich zwischen seinen Clavier- und seinen Orgelcompositionen. Während erstere durch leichteren Fluss, rascheren Harmoniewechsel sich auszeichnen, nebenbei grössere rhythmische Mannigfaltigkeit besitzen und in der Ausarbeitung an Sauberkeit und Zierlichkeit des Details alles hinter sich zurücklassen, beruhen die für die Orgel bestimmten Stücke ihrem, dem Charakter des Instrumentes und der Würde und dem Ernste religiöser Feierlichkeit entsprechendem Zwecke gemäss, auf breiterer Ausführung. Alles erscheint hier mehr massenhaft, Harmonie wie Periodenbau. Jene wechselt nicht so rasch wie bei anderer Gele-

genheit, ist aber keineswegs matt oder einförmig. Die musikalischen Perioden sind hier weder in so kleine Glieder zerlegt, noch finden sich die sonst so einschmeichelnden kleinen Ausschmückungen und Verzierungen der Melodie, weil diese nur Undeutlichkeit zu Wege bringen würden. Besonders zeigt sich dies in seinen ***pro organo pleno***[1] geschriebenen Sachen, bei denen die Fülle der Klangmasse jede kleinere Einzelnheit unterdrücken würde. Wo es dagegen anwendbar ist, dass jede Stimme, ohne Gefahr, undeutlich zu werden, freier schalten und walten kann, z. B. in den Orgeltrio's, da fehlt es auch nicht an lieblichem Zierrath und farbiger Zuthat; doch bleibt der Unterschied zwischen dem, was hier der Orgel und was dem Clavier angemessen ist, noch immer gross genug, um nicht verkannt werden zu können.

Bach's Orgelcompositionen zerfallen übrigens in zwei Haupttheile: In solche, die unmittelbar für den Gottesdienst bestimmt sind und einen Theil der kirchlichen Liturgie bilden, und in solche, die zwar nicht diesem speciellen Zwecke angehören, aber dem Charakter des Instrumentes angemessen gearbeitet sind. Während bei den ersteren schon ihre Bestimmung auf Form und Inhalt einwirkt, zeigt sich in der letzteren, zu welchen namentlich die grösseren Präludien, Toccaten, Fantasien, Fugen u. s. w. gehören, die Schöpfungskraft des Tondichters in vollstem Glanze. Besonders in der Fuge ragt Bach vor allen übrigen Orgelcomponisten so hervor, dass in dieser Beziehung nicht einmal von dem Versuche eines Vergleiches mit anderen die Rede sein kann. Es erfüllen sich in der Bach'schen Fuge neben der strengen äussern Form alle Bedingungen, wie sie in ästhetischer und technischer Hinsicht an ein vollendetes Kunstwerk nur gemacht werden können. Das Thema ist inhaltvoll, jeder folgende Satz steht in richtigem Verhältniss zu demselben, geht gewissermassen aus ihm hervor; dabei Gesang und nicht etwa bloss harmonische Begleitung in allen Stimmen, die sämmtlich leicht und fliessend

---

1. Unter dieser Bezeichnung verstanden die älteren Organisten niemals die ganze Orgel, sondern nur die Principalstimmen des Hauptmanuals. Es wäre daher ein grosser Irrthum, wenn man glauben wollte, Bach's Sachen, bei denen sich jener Zusatz findet, müssten mit allen möglichen Registern, welche nur in der Orgel befindlich, gespielt werden.

Der deutsche Ausdruck ist: Volles Werk; nicht so gut: Volle Orgel; dies ist eine bloss wörtliche Rückübersetzung aus dem Lateinischen, die wohl zu der obigen irrthümlichen Annahme verleitet hat. Die Bezeichnung Werk aber gilt nie der ganzen Orgel, sondern lediglich dem Hauptmanual. In dieser Bedeutung, findet sich das Wort in allen ältern Orgeldispositionen gebraucht. Das Spiel mit dem vollen Werke verlangt daher die Benutzung sämmtlicher Principalchöre des Hauptmanuals, nicht mehr und nicht weniger. In diesen liegt der volle eigenthümliche Orgelklang; die obligaten Stimmen gehören nicht mit dazu; theils weil einige schon an und für sich schwächer sind, als Principalregister, also nichts nützen würden; theils weil andere, wie z. B. die Trompete, im Klange vom Pfeifenwerke gar zu sehr abstechen. Zu jenen den charakteristischen oder Hauptorgelklang in sich tragenden Stimmen, die eben deshalb die Principalstimmen, oder der Principalchor heissen, gehören bekanntlich das vorzugsweise sogenannte Principal (auch Prästant von seinem Platze der Front), die Octaven und die Mischregister, die somit vereint das volle Werk bilden. In Betreff der Octaven ist zu bemerken, dass darunter auch die nicht mit diesem Namen versehenen, tiefer als das Principal stehenden, aber mit diesem gleichmässig mensurirten und intonirten Stimmen begriffen sind, und dass, was die Mischregister anlangt, es bei schlechter Beschaffenheit derselben besser ist, sie gar nicht zu benutzen, als durch ihr alsdann gellendes hervorstechendes Geschrei den Vortrag verderben zu lassen. Zum vollen Werke kommen also ins Manual: Subbass (oder ein ähnliches offenes, und wenn es nicht anders sein kann, ein gedecktes Füllregister) 16 Fuss, Principal 8 F., Octave 4 F., Quinte 3 F. und Superoctave 2 F. mit oder ohne Mixtur; ins Pedal: Principaluntersatz 32 F., Principal 16 F., Octave 8 F. und Octave 4 F. Die Pedalmixturen, die selten etwas taugen, bleiben am besten ganz weg, und statt derselben wird zur Verdeutlichung die Posaune 16 F. genommen.

geführt sind; bei der genauesten Verbindung sämmtlicher Theile unter einander doch überall die schönste ästhetische Freiheit, Reinheit und Sauberkeit des Satzes, und eine Mannichfaltigkeit des Ausdruckes, die nichts zu wünschen übrig lässt.

Bach's Gesangcompositionen sind hauptsächlich für die Kirche bestimmt. Der hohe Ernst, die feierliche Würde des Ausdrucks entsprachen seinem Sinne und seinem Begriffe von der Weihe der Kunst am meisten, auch hatte er frühzeitig Gelegenheit seine Studien nach dieser Richtung hin zu reifen. Bereits im neunzehnten Lebensjahre als Organist angestellt, bildete die Composition und Aufführung von Kirchenstücken einen Theil seiner Berufspflichten, die sich in dieser Beziehung in seinen späteren Wirkungskreisen noch erweiterten. Daher war er denn in diesem Fache auch unausgesetzt thätig und die Zahl der hier hineinschlagenden Arbeiten mag leicht die grössere Hälfte alles dessen, was er überhaupt schrieb, betragen.

Eine Hauptgattung der Kirchencomposition bildete noch zu Bach's Zeit die Motette:[1] Die Bearbeitung einer in eine beliebige Stimme als *tenor* oder *cantus firmus* gelegten Choralmelodie, um welche die übrigen, denen gewöhnlich ausserdem noch ein anderer Text untergelegt war, in figurirten und fugirten Sätzen sich herumbewegten. Bach veredelte die früheren steiferen Formen dieser Art von Tondichtungen, gab derselben freiere und selbstständigere Bewegung und bereicherte sie durch eine Anzahl grandioser Schöpfungen. Besonders hat er für den zahlreichen Singechor der Leipziger Thomasschule viele Motetten geschrieben, unter denen sich nicht wenige finden, die in die Reihe der ersten Kunstwerke gehören. Uebrigens nehmen alle diese Compositionen die grösste Aufmerksamkeit und Accuratesse von Seiten der Ausführenden in Anspruch, und wollen stark besetzt sein.

Ueberhaupt scheint Bach die Motettenform sehr lieb gewonnen zu haben, so dass er sie sogar öfter in den Chören seiner übrigen Gesangsachen, und mit grossem Erfolge, verwendete. Diese letzteren zeichnen sich besonders durch Grossartigkeit, Feierlichkeit und Pracht der Ensemblesätze und namentlich mancher Doppelchöre für acht Realstimmen, vor allem übrigen in dieser Gattung Existirenden aus. Einzelnen dieser Compositionen, z. B. den Chören in der Matthäuspassion dürfte schwerlich irgend etwas Aehnliches, nicht einmal von Händel, an die Seite gesetzt werden können.

Das Recitativ behandelte er mit besonderer Rücksicht. Uebrigens war dies, wie die Arie, derzeit eigentlich erst im Entstehen begriffen, wenigstens wurde demselben in früherer Zeit nur wenig Aufmerksamkeit zugewendet. Nicht selten schrieben die Componisten bloss den zu singenden Text und darunter die bezifferte Generalbassstimme, und überliessen die ganze Ausführung der Fähigkeit und dem Geschmacke des Sängers. Bach schrieb seine Recitative

1. Die Motette scheint gewissermassen die erste Grundlage der späteren Variation zu sein. Ob übrigens der Name (*Mutetus*, *motetus*, *motectus*, und viele andere Varianten in der Schreibart desselben) von dieser Beweglichkeit und Veränderlichkeit der einzelnen Stimmen oder von dem Umstande, dass der Text der letzteren ein von dem des *cantus firmus* verschiedener war, in dem einen Falle also entweder von *motus*, oder *mutare*, im andern, wie Kiesewetter vermuthet, vom romanischen *motto*, franz. *mot*, (barbarisch latinisirt *motetus*, mit Worten oder Sprüchen versehen, oder gar *motectus*, mit dergleichen überdeckt,) hergeleitet werden müsse, darüber sind die musikalischen Alterthumsforscher noch nicht im Reinen. Uebrigens ist die Motette uralt. Sie findet sich bereits zu Ende des zwölften Jahrhunderts.

vollständig wie er sie gesungen haben wollte, und hielt, neben einer guten harmonischen Grundlage, auf richtige Declamation.

Die Arie war zu Bach's Zeit in Deutschland noch von geringem Belang. Ein ursprünglich italienisches, aus der etwa hundert Jahr früher (wenigstens in das Gebiet der Kunst als solcher) eingeführten Monodie entstandenes Erzeugniss, fehlte ihr, ungeachtet der im letzten Drittheile des siebzehnten Jahrhunderts durch Scarlatti[1] auf ihre Ausbildung verwendeten Bemühungen, noch die eigentliche charakteristische Gestaltung, und der rhetorische Theil derselben entbehrte der Regelung. Erst Scarlatti's Schülern und Nachfolgern, Leo, Durante, Greco, so wie der durch diese begründeten Neapolitanischen Schule, gelang die Vervollkommnung. Auch Bach griff hier mit ein, aber selbstständig wirkend, wie immer, schuf er einen eignen Styl, den sogenannten contrapunktischen, der die Grundlage der späteren Mozart'schen, s. g. concertirenden Arienstyls bildet. Der thätige Antheil, welchen bei jenem die Instrumente an der Hervorbringung des Tongebildes und dessen Wirkung nehmen, hat ihn übrigens den Solo-Sängern, die so gern das Reich überall, und namentlich in der Arie, für sich beanspruchen, abgeneigt gemacht, und so ist er denn, da die moderne Musik diesen in ihren Bestreben meistentheils mit an die Hand geht, ziemlich wieder in Abnahme gekommen, wiewohl mit Unrecht, denn es finden sich in Bach's Arien die schönsten und ausdrucksvollsten Melodien, die noch jetzt den Reiz der Neuheit nicht entbehren und stets mit Wohlgefallen gehört werden können. Bei vielen dieser Musikstücke mag er sich indess auch wohl nach den Kräften seiner Sänger gerichtet haben von denen es ohnehin heisst, dass sie immer über die darin vorkommenden Schwierigkeiten zu klagen gehabt hätten.

Das Fach des Liedes, wie überhaupt alles, was in die Miniatur der Musik einschlägt, hat er nicht cultivirt, man müsste denn einige kleine Canons und ein Paar in seinen komischen Cantaten vorkommende Stücke hierherrechnen wollen.

* * *

Da Bach's ganzes künstlerisches Bestreben darauf gerichtet war, die von ihm vorzuführenden Kunstideale lediglich durch innere, in der Kunst selbst begründete Mittel, also durch die vereinten Wirkungen der Harmonie, der Melodie und des Rhythmus zu veranschaulichen, so verschmähte er jede andere Verfahrungsweise. Durch lediglich äussere Mittel herbeigeführte Effecte waren ihm, als unkünstlerische, zuwider. In einigen seiner frühesten Compositionen finden sich allerdings Spuren von dergleichen, die aber bei zunehmender Ausbildung und Reinheit des Geschmackes in den späteren gänzlich verschwinden. Plötzliche durch nichts motivirte Uebergänge kommen bei ihm eben so wenig vor, wie diejenigen frappanten materiellen Ueberraschungen, mit welchen mancher unsrer heutigen Componisten in Ermangelung

1. Schon kurz vor Scarlatti waren es namentlich Carissimi, Legrenzi, Rovetta u. a. welche sich um die Arie bemühten, indem sie ihr angenehme und ausdrucksvolle Cantilena und bestimmtere Form zu geben suchten, und so Jenem nebst seinen Nachfolgern mit Nutzen vorarbeiteten.

eines Bessern, die Zuhörer zu regaliren bestrebt ist. Seine Uebergänge sind daher stets fliessend, oft führt er ganz unmerklich in die entlegensten Gebiete der Enharmonik und eben so wieder zurück. Ein merkwürdiges Beispiel hierfür ist seine chromatische Fantasie.

* * *

Es bleibt uns noch übrig, Bach's Verdienste um die Ausbildung und Verbesserung der Melodie zu berücksichtigen, und wir finden, dass seine Bestrebungen, diese zu heben und ihr die gebührende Geltung zu verschaffen, nicht minder grossartig sind. War bei ihm die Melodie nicht bloss durch die Harmonie bedingt, so war wiederum diese letztere keineswegs blosse Beigabe oder Dienerin der ersten, sondern beide Elemente neben einander, besitzen in seinen Werken vollkommen gleiche Berechtigung. Bereits im Vorstehenden ist Bach's Art und Weise Erwähnung gethan worden, wie er fortwährend bemüht war den grössten harmonischen Reichthum, aber eben nur in und durch Melodie, zu entwickeln. Daher seine durchgängig melodische Stimmführung: Die ächte Polyfonie, wie sie ausschliesslich in allen Werken, die er nach seinem fünf und dreissigsten Jahre schrieb, sich zeigt.

Aus dem ästhetischen Principe, dass ein Kunstwerk in jeder Beziehung in sich ganz und vollständig sein müsse, hatte man zu Bach's Zeit den Satz abgeleitet, dass bei einer aus mehreren Realstimmen bestehenden Composition die dazu gehörende Harmonie vollständig erschöpft sein müsse, so dass nirgend ein Mangel, der die Hinzufügung einer weiteren Stimme fühlbar mache, zu spüren sei. Diesen Satz hatte man indess bloss bis auf die Zweistimmigkeit in Anwendung gebracht: Er ging noch weiter und versuchte ihn auch in der einstimmigen Setzweise zur Geltung zu bringen oder vielmehr auf diese mit anzuwenden, indem er, durch eigenthümliche Behandlung einer Melodie, dieser sämmtliche, zur vollständigen Harmonie erforderlichen Intervalle einzuverleiben wusste, so dass durchaus keine zweite singbare Stimme dazu geschrieben werden kann. In dieser Weise sind denn seine sechs Soli für die Violine und sechs andere für das Violoncello componirt, die weder eine Begleitung erfordern, noch auch einmal eine solche zulassen.

Im Allgemeinen tragen Bach's Melodien den Charakter des Ungewöhnlichen, selbst Fremdartigen. Was der Schöpfungskraft grosser Genies entspringt, pflegt in der Regel allerdings vom Herkömmlichen abzuweichen. Es ist hier der Ort nicht eine Untersuchung des inneren letzten Grundes dieser Erscheinung anzustellen, denn eine solche, so interessant sie auch an und für sich sein möchte, würde in ein dem unsrigen zu entlegenes Gebiet führen. Aber es gibt auch gewichtige äussere Gründe, die auf jene einwirken, und da diese mit zum Gegenstande unserer Besprechung gehören, so mögen sie in aller Kürze hier berührt werden.

Keine, nicht einmal die allereinfachste melodische Fortschreitung kann anders, als harmonisch gedacht werden. Je reichhaltiger, umfassender, kühner die harmonische Idee, desto origineller und überraschender die melodische Entwickelung. So nun erhalten Bach's Melodien eben durch den ihnen zum Grunde liegenden harmonischen Reichthum einen Theil ihrer

so auffallenden Eigenthümlichkeit, namentlich die in seinen freier gearbeiteten Werken; die Präludien des wohltemperirten Claviers, die Variationen, die Suiten geben dazu die merkwürdigsten Belege. Bei grösster Originalität des Gedankens, der darin in so ungewohnter Weise sich ausspricht, findet nichts destoweniger überall die grösste Klarheit, Deutlichkeit und Eingänglichkeit statt, und nebenbei ist die Ausführung der Einzelnheiten immer glänzend, niemals überladen und stets im höchsten Grade neu.

In denjenigen Compositionen Bach's, die durchweg auf reiner Polyfonie beruhen, findet sich, wie bereits öfter erwähnt, in allen Stimmen eine vollkommen melodische Führung derselben. Da muss sich nun freilich eine Stimme nach der andern richten, der willkürliche freie Gang, den eine einzige als solche zu nehmen unumschränkte Befugniss hat, erleidet durch das Entgegentreten mehrerer gleichberechtigten Stimmen gewisse Beschränkungen. Die Nothwendigkeit zwingt hier zu Modificationen in Benutzung der äusseren Freiheit, und so muss denn auch natürlich bei der dadurch hervorgerufenen Behandlungsweise jede einzelne Stimme etwas unter andern Umständen, namentlich bei einer monofon concipirten Melodie, nicht Vorkommendes, Ungewöhnliches, in ihrer äusseren Erscheinung mit sich führen. Es kann übrigens ein so consequent durchgeführtes streng polyfones Verfahren leicht Veranlassung zum Schwülstigen und Gezwungenen werden, es kann die Deutlichkeit und Verständlichkeit des Ausdruckes darunter leiden, aber bei Bach findet sich dergleichen nicht, seine verwickelsten polyfonen Sätze sind singbar und fliessend, und wenn auch der kunstreichere Bau derselben, um in allen seinen Einzelnheiten gehörig aufgefasst und gewürdigt zu werden, kunstgeübtere Zuhörer erfordert, so sind sie doch auch für den weniger geübten keineswegs, wie man so oft behaupten hört, so ungeniessbar, dass nicht der Gesammteindruck von grossartiger Wirkung auf einen solchen sein sollte. Und in anderer Weise, als von Seiten der Totalität des Eindrucks, wird ja selten eine Musik, sie sei welche sie wolle, von einem nicht in der Kunst bewanderten Zuhörer aufgefasst werden können.

Man hat übrigens oft genug den oben angegebenen Umstand, dass durch die streng polyfone Behandlung eines Satzes die Melodie nothwendig sich der Beschränkung unterziehen müsse, als Haupteinwand gegen diese Schreibweise aufgeführt, um das Misliche derselben hervorzuheben. Freilich, da wo der Geist sich nicht frei, nicht so kräftig fühlt, um, der äusseren Schranke unerachtet, dem musikalischen Gedanken vollständigen, richtigen und klaren Ausdruck zu verleihen, da ist es allerdings um die ächte Polyfonie ein sehr misliches Ding. Thorheit wäre es übrigens, das Recht der Existenz irgend einer andern auf ästhetischen Gründen beruhenden Schreibweise in Abrede stellen zu wollen. Was aber Schönes, Gediegenes und Vollkommenes in jener Art geschaffen werden könne, das hat Bach gezeigt. Nicht jedem ist es gegeben, ihn hierin zu erreichen; und das hat auch sein Gutes. Gestanden doch bereits Bach's genialste Söhne, Friedemann und Emanuel, dass sie, bei der ihnen nur zu bewussten Unmöglichkeit, ihrem Vater in seiner Schreibweise gleich zu kommen, sie sich genöthigt gesehen hätten, sich einen eignen Styl zu bilden, wodurch sie ihrerseits wiederum anderweitige Fortschritte der Kunst kräftig unterstützten. — Sebastian Bach aber steht auch in diesem Punkte noch allein und unübertroffen da.

Einen grossen Theil ihrer eindrucksvollen Schönheit, namentlich der leichteren Eingänglichkeit, verdanken Bach's Melodien im Allgemeinen seiner Allgewalt über den Rhythmus. Hier aber war ihm obendrein der Geschmack seiner Zeit behülflich. Der rhythmische Theil der Musik war dazumal bei Weitem ausgebildeter, als er es jetzt ist, ja es gab sogar eine ganze Compositionsgattung, deren äussere Haupteigenthümlichkeit im originellen Rhythmenwechsel bestand. Es sind hier die sogenannten Suiten[1] gemeint, eine Folge kleinerer, zusammenhängender und ein gemeinschaftliches Kunstganze bildender Tonstücke, von denen sich jedes durch besonderen, den damals üblichen deutschen und französischen Tanzmelodien entlehnten Takt und Rhythmus auszeichnete. Viele dieser Zeitmasse und Figuren, und darunter manche höchst charakteristische, sind jetzt so gut wie vergessen, oder kommen doch nur höchst selten zur Anwendung. Damals aber verliehen sie durch ihr häufigeres wechselndes Vorkommen dem Componisten Freiheit und Gewandheit in der vielseitigsten Art und Weise der Bewegung. Bach selbst besass in der Benutzung der allerverschiedensten Rhythmusweise eine solche Fertigkeit, dass er selbst seinen Fugen, einer Compositionsgattung, welche, ihrer eigenthümlich technischen Constructionsweise zufolge, an und für sich dem Rhythmus nicht günstig ist, in dieser Beziehung so viel Bewegung und Leben zu geben wusste, dass sie fast wie andere freiere Tonstücke klingen.

So hatte denn, wie im Gebiete der Harmonie, Seb. Bach auch in dem der Melodie seinen eignen Weg sich gebahnt. Freilich mochte er dem Studium der Franzosen und Italiener den ersten Anstoss dazu zu verdanken haben, denn das immer mehr und mehr hervortretende Gefühl, dass in den musikalischen Zuständen eine Wandelung stattfinden müsse, war bereits kurz vor Bach ein so allgemeines geworden, dass Franzosen und Italiener, jede Nation in ihrer Weise, auf Befriedigung desselben dachten und zu dem Zweck die mannichfachsten Versuche machten, die sich freilich erst später, in der Neapolitanischen Schule, auf einer festen Basis concentrirten und vollständig künstlerisch herausgestalteten. Bach griff hinein in die begonnene Bewegung mit starker Hand, aber selbstständig auf eigner Grundlage wirkend, von der aus er, unbekümmert um die Ansichten und den zeitweiligen oberflächlichen Geschmack des grössern Publicums, einzig und allein dem Ideale der Kunst, wie es ihm vorschwebte, nachging. Allerdings mochte er, der einfache Organist und Cantor wohl zu wenig, oder zu spät in die grosse Welt gekommen sein, um zu lernen, wie ein Künstler vorkommenden Falls sein Ideal, oder doch einen Theil desselben zu opfern habe, um in seinen Leistungen durch kluge Fügung in die wechselnden Launen des grösseren zwar profanen, nichts destoweniger in Sachen des Kunstgeschmacks den Ton angebenden Publicums[2] dem Beifalle desselben nach-

---

1. An die Stelle derselben trat später die Claviersonate. Ein Ueberbleibsel der Suite ist das Divertissement.

2. Das war zu allen Zeiten so und wird auch so bleiben. Uebrigens soll durch diese Bemerkung keineswegs ein specieller Tadel oder gar eine Schmähung gegen die Kunstprofanen ausgesprochen werden. Jeder hat in Dingen des körperlichen, wie des geistigen Bedürfnisses das Recht, die Befriedigung desselben nach Maassgabe seines desfallsigen individuellen Zuschnittes zu suchen und zu verlangen. Der Kurzsichtige muss eine Brille tragen, und für den Buckligen eignet sich kein griechisches Gewand. Die höhere Aesthetik kann nun einmal keine allgemeine pragmatische Geltung beanspruchen. Darum aber bleibt der Kunst als solcher nichtsdestoweniger ihr volles Recht unverkümmert.

zujagen und dadurch glänzenden äusseren Schein zu erringen. Sein Sohn Emanuel verstand es im Einzelnen allerdings besser. Mehr noch der jüngste, Christian, der sogenannte Mailänder oder Englische Bach, der ohnehin von Anfang an eine andere Richtung eingeschlagen hatte, und sich durch seine einschmeichelnden, leichten, flatterhaften, dem damaligen Modegeschmack ganz und gar huldigenden Compositionen zum Günstling der ganzen Damenwelt seiner Zeit hinaufschwang. Selbst Händel, dessen Name doch stets mit Ehren neben Bach genannt wird, unterwarf sich theilweise dem wandelbaren Zeitgeschmacke. Aber von Christian Bach's Werken ist heut zu Tage wohl nur sehr Weniges noch geniessbar, und von Händel's Compositionen, selbst von denen aus seiner Glanzperiode, ist ein grosser Theil vollkommen veraltet, so z. B. seine Opern, deren Arien — ein paar ausgenommen — Niemand mehr singen mag, wobei denn auch nicht das Geringste verloren geht. Seb. Bach dagegen, hat sich, wenn auch niemals so allgemein verstanden, so allgemein gehuldigt wie jene, bis auf den heutigen Tag in unwandelbarer Frische erhalten, und wenn nicht alle Zeichen trügen, so scheint die Theilnahme, dem Geschmak an seinen Leistungen eine neue schönere Aera bevorzustehen.

Wir glauben diesen Abschnitt nicht besser beschliessen zu können, als mit einem Ausspruche Forkel's über Bach. Nicht Eigenschaft, sagt jener, sondern vielmehr Folge ihrer Eigenschaften ist es, dass die Bach'sche Melodie nie veraltet. Sie bleibt ewig schön und ewig jung, wie die Natur, aus welcher sie entsprungen ist. Alles, was Bach seinen früheren Arbeiten vom damals herrschenden Zeitgeschmack beigemischt hat, ist nun veraltet; wo er aber, wie in seinen spätern Werken, die Melodien aus der inneren Quelle der Kunst selbst ohne Rücksicht auf Modeformen, entwickelt hat, ist noch alles so frisch und neu, als ob es erst seit gestern in's Leben gekommen wäre. Selbst die Werke so geistvoller Componisten, wie z. B. Reinhard Kaiser und Händel waren, sind früher veraltet, als man hätte glauben sollen, und als ihre Urheber wohl selbst geglaubt haben. Als Componisten für's grosse Publicum waren sie genöthigt, dem herrschenden Zeitgeschmack nachzugeben, und Werke dieses Geschmacks können nicht länger dauern, als der Zeitgeschmack selbst, so wie überhaupt alles, was Mode heisst.

* * *

Auch Bach gelangte, wie alle grossen Kunstmeister, nicht mit einem Male auf den äussersten Gipfel der Kunsthöhe, im Gegentheil war der Gang seiner Ausbildung bis zur Erreichung völliger Reife, sogar ein verhältnissmässig langsamer, dafür aber auch um so sicherer. Der Zeitpunkt seiner vollendeten Meisterschaft fällt etwa in das vierzigste Jahr seines Alters. Bis dahin hatte es ihm langes Mühen, Studiren und Arbeiten gekostet, ehe er alles, was ihm auf seinem Kunstpfade hinderlich war, von sich abstreifen konnte.

Bach's Kunststudien begannen bereits in frühester Jugend, bei denen ihm zunächst die

Werke Frescobaldi's[1], Froberger's[2], Pachelbel's[3] sowohl in seiner technischen wie in der Geschmacksbildung gute Dienste leisteten. Die Art und Weise von Reincke und Buxtehude hatte er durch persönliche Bekanntschaft mit diesen beiden Notabilitäten der Orgel- und Fugenkunst kennen gelernt. Auch der französischen Behandlungsweise der Orgel und besonders des Claviers, welche schon damals in Deutschland Aufsehen zu erregen begann, widmete er alle Aufmerksamkeit. Aber das genügte ihm noch nicht. Italien hatte bereits den Ruf als Musikschule Europa's. Das melodische Element brach sich von dort aus immer mehr und mehr Bahn; neue Compositionsweisen traten auf, die Instrumentalmusik erhielt fortwährende Ausbreitung und vermehrte Geltung, die sich sogar über die Kirchenmusik erstreckte, in der sich der Geschmack nach und nach dem sogenannten ***stilo concertante*** zuwendete. Namentlich aber war es Scarlatti, der Gründer der Neapolitanischen Schule, der, eben so gross in der Erfindung schöner, reizender Cantilene, wie im Adel des Ausdrucks, und ungemein geschickt in Verwendung sämmtlicher Künste des Contrapunkts, alle Musikmeister seiner Zeit überstrahlte. Bach war es nun freilich, und vielleicht zum Heil seiner künstlerischen Selbstständigkeit, nicht vergönnt, nach Italien zu gehen, um dort seine Vorbildung zu vollenden, aber nichtsdestoweniger studirte er die damaligen Italiener, besonders die Instrumentalcomponisten mit Eifer und Nutzen. Unter den letzteren entzückte Vivaldi[4] durch die liebliche, einschmeichelnde Art seiner Compositionen für Solovioline wie für's Streichquartett alle, auch die deutschen Musikfreunde. Seine Sonaten und Concerte wurden überall gespielt, und sein Stil galt für so ausgezeichnet, dass die Violinisten der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ihn sich zum Muster nahmen. Quanz und Benda bildeten sich vollständig nach ihm und ahmten seine Form nach. Auch Bach studirte ihn fleissig und schätzte ihn so sehr, dass er nach und nach eine bedeutende Anzahl von dessen Concerten für einen und mehrere Flügel mit Begleitung des Streichquartetts arrangirte.[5]

---

1. Girolamo Frescobaldi, geb. 1591 zu Ferrara, in Flandern gebildet, Organist an der St. Peterskirche in Rom, war der erste, der in Italien fugenartig spielte. Sein Ruf war so gross, dass von allen Enden Europa's Musiker zu ihm wallfahrteten, um unter seiner Leitung die Orgelfuge zu studiren. Er führte den Beinamen: „Vater des wahren Orgelspiels."

2. Joh. Jac. Froberger, 1635 zu Halle geboren, Schüler Frescobaldi's, später Hoforganist zu Wien. Setzte mit vielem Geschmack für's Clavier, namentlich in der damals so beliebten Lautenmanier.

3. Joh. Pachelbel, 1653 zu Nürnberg geboren, Organist an der Sebalduskirche daselbst. Verbesserer der Kirchenmusik und Claviercomponist nach Froberger's Vorbilde.

4. Antonio Vivaldi, Abbate und, von 1713 bis 1743, Capellmeister am Conservatorium della Pietà zu Venedig, war zugleich Capellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt. Während seines langjährigen Wirkens in der genannten Stadt, wo er hauptsächlich nur unter dem Namen *il prete rosso* (Pastor Rothkopf) bekannt war, zeichnete er sich sowohl durch sein Violinspiel wie durch seine Compositionen für dies Instrument so aus, dass sein Ruf bald ein allgemeiner wurde. Er ist auch Erfinder, oder vielmehr Beförderer des *tempo rubato*, indem er dieses, welches bereits unter dem Namen der Lombardischen Manier bekannt war, in die Opern einführte. Durch die von ihm herausgegebenen Violinconcerte hat er unendlich viel zur Beförderung des guten Geschmackes beigetragen. Seine Manier, durch Quanz und Benda aufgenommen und befördert, blieb sogar über dreissig Jahre, etwa bis 1773, zu Berlin die herrschende.

5. Die Zahl dieser Arrangements kann nicht näher angegeben werden. Aus guter Quelle indess ist mir so viel bekannt, dass es mindestens funfzehn gewesen. Dahin gehört denn auch das späterhin noch näher zu erwähnende Concert für vier Flügel mit Quartettbegleitung in *a*, welches von Forkel und Gerber ebenfalls ange-

So blieben denn Bach's Studien nicht einseitig; sie umfassten vielmehr das Gebiet der Kunst in seinem ganzen Umfange, gaben ihm Veranlassung zum Vergleichen, Prüfen, Urtheilen und Sichten, seinen Geschmack nach allen Richtungen hin auszubilden und sich alles Gute und Schöne anzueignen, um es alsdann eigner neuer und selbstständiger Verarbeitung zu unterwerfen. Sein stetes Streben nach Höherem ermunterte ihn zu unausgesetztem Fleiss in der Kunstübung. Fortwährend thätig nahm er, selbst noch im reiferen Mannesalter, oft noch die Nächte mit zu Hülfe, um das, was er am Tage componirte, durchzugehen, nachzusehen und einzuüben. Je weiter er so fortschritt, desto klarer ward ihm in allen ihren Theilen die Bedeutung der grossen Aufgabe, die er sich gesetzt hatte: Eine neue Begründung der Musik in ihrer ganzen Ausdehnung; aber auch um so grösser sein durch keinerlei Schwierigkeiten zurückzuschreckender Fleiss, der nimmer ruhte noch rastete, selbst dann noch nicht, als, nach Ueberwindung aller Hindernisse sein Genius rein und geläutert auf dem Gipfel der Kunsthöhe alles um sich überstrahlte.

So auch nur wird die Leichtigkeit mit welcher Bach sich all' und jeder Kunstform, und immer in der glücklichsten gelungensten Anwendung, mächtig zeigt, begreiflich. Nirgend erscheint bei ihm etwas Gezwungenes und Unpassendes und stets stehen Inhalt und Form zu einander im schönsten Verhältnisse. Daher konnte denn Emanuel Bach mit vollem Rechte und ohne sich im geringsten einer Uebertreibung schuldig zu machen, in der Vorrede der von ihm herausgegebenen Sammlung vierstimmiger Choräle, von seinem Vater sagen: „Man ist von Bach gewohnt gewesen, nichts als Meisterstücke zu sehen." Und der selbst in seinem Lobe gegen Bach sonst so karge Mattheson kann sich doch einmal[1] nicht enthalten, in den Ausruf auszubrechen: „Nichts geht über so herrliche *ingenia musica*, so lange Deutschland noch prangen kann mit Bach und Händel."

Und gewiss, wenn von hervorragender Genialität, verbunden mit ausserordentlicher Kunstfertigkeit die Rede ist, von der eminenten Fähigkeit, eine fast unglaublicher Anzahl schöner Werke schaffen und edle einfache Grösse darin mit Mannichfaltigkeit zu verbinden, der Art, dass sogar der weniger kunstgebildete Laie sich daran zu ergötzen vermag, so steht Sebastian Bach überall als ein in seinem Fache unübertroffener Meister allein und einzig da.

Noch eine Haupteigenthümlichkeit Bach's war die unvermeidliche strenge Selbstkritik, die er in Betreff seiner Compositionen übte. Vieles von diesen, was ihm nicht den Werth zu haben schien, den in seinen Augen ein vollendetes Kunstwerk beanspruchen müsste, wurde ohne Weiteres von ihm der Vergessenheit übergeben. Correctheit, Annehmlichkeit und Mannichfaltigkeit des Inhaltes war bei Concipirung eines musikalischen Grundgedankens sein Augenmerk. Bei der Zerlegung eines solchen in seine Einzelnheiten, sowie bei der Bearbeitung überhaupt,

---

führt, aber als Originalarbeit bezeichnet wird. Wie viel von jenen Arrangements überhaupt noch existiren mögen, und ob von den noch vorhandenen Clavierconcerten Bach's ein oder das andere dazu gehört, habe ich bis jetzt nicht mit ausreichender Gewissheit ermitteln können. Auch lässt sich der specielle Zweck, behufs dessen Bach sie bearbeitet hat, nur muthmassen. Wahrscheinlich sollten sie dazu dienen, seinen heranwachsenden Söhnen Gelegenheit zur Uebung im Zusammenspiel zu geben.

1. Im mus. Patrioten, S. 30.

band er sich streng an das Gesetz der Einheit, und was die äussere Gestalt betraf, so musste der Fluss der Melodie rhythmisch angenehm, die Harmonie rein sein. Was nun von seinen frühern Arbeiten, die ihm selbst nicht ganz und gar verwerflich erschienen, im Allgemeinen so angelegt war, dass es verbessert werden konnte, das verbesserte er entweder, oder er benutzte bloss den Grundgedanken, falls dieser seinen ästhetischen Anforderungen entsprach, um ihn von Neuem zu verarbeiten, oder er wies auch dem einen oder andern Stücke, was an und für sich noch gut und anderweitig zu benutzen war, eine passendere Umgebung an. So z. B. bildete das erste Stück der dritten von den sechs Orgelsonaten oder Trios ursprünglich eine Variante zu einem Präludium im „Wohltemperirten Clavier". Ueberhaupt gewährt eine Vergleichung der älteren Abschriften des theilweise schon in den früheren Perioden von Bach's Künstlerleben entstandenen ersten Theiles des ebengenannten Werkes mit dem späteren Abschriften desselben bedeutenden und interessanten Stoff zur Bestätigung des Ebengesagten. Wir stossen da auf eine Menge von Varianten; ganze Sätze sind verändert, haben eine andere Wendung erhalten, oder sind ganz und gar verworfen. Eine genaue Untersuchung dieser Stellen lehrt uns denn aber auch jedesmal die Ursachen kennen, warum Bach so mit ihnen verfuhr, und wir finden zugleich, wie manchmal eine einzige kleine, auf den ersten Anblick grundlos oder geringfügig scheinende Correctur irgend einer musikalischen, vorher unbedeutenden Phrase nunmehr einen Werth verleiht, den die frühere Lesart nicht ahnen liess. Demungeachtet finden sich in diesem ersten Theile des wohltemperirten Claviers noch einige Stücke, die man hinsichtlich ihres ästhetischen Werthes den übrigen nicht an die Seite setzen kann. Forkel meint, Bach habe sie deshalb in die Collection mit aufgenommen, um die Zahl der vier und zwanzig Tonarten voll zu machen. Möglich; indess dürfte die Hauptveranlassung doch wohl die gewesen sein, dass Bach, nachdem er die zweite Serie von vier und zwanzig Präludien und Fugen, die jetzt den zweiten Theil ausmachen, vollendet hatte, dem ersten Theile, der ohnehin nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt war,[1] keine weitere Aufmerksamkeit mehr schenken, sondern diese lieber auf die Anfertigung neuer, aus einem einzigen ununterbrochenem Gusse bestehender Werke verwenden wollte. Von jenen nicht so vollkommenen, offenbar aus ganz früher, wahrscheinlich der Weimarer Periode, herstammenden Präludien und Fugen machen sich besonders die in *C*, *F*, *f*, *G*, *g* und *a* durch ihren geringen Kunstwerth bemerkbar. Die übrigen können fast sämmtlich ohne Weiteres den im hohen Grade vortrefflichen des zweiten Theiles an die Seite gesetzt werden.

Bei den Inventionen findet etwas ähnliches statt. Ursprünglich waren diese, namentlich die zweistimmigen, nichts weiter, als kleine für die Anfänger im Spiel, manchmal sogar während der Unterrichtsstunde, aufgesetzte, den individuellen Fähigkeiten des Schülers entsprechende Uebungsstücke. Als solche verwendete sie Bach, ihrer praktischen Brauchbarkeit halber, auch noch in späteren Jahren, reinigte sie aber nach und nach von allen Unvollkommenheiten

---

1. Der erste Theil war nämlich schon im Jahre 1722 vollendet, ist aber erst, mit dem zweiten, nach Bach's Tode gedruckt worden. Wäre er für die Oeffentlichkeit bestimmt gewesen, würde Bach ihn nicht volle acht und zwanzig Jahre haben im Pulte ruhen lassen. Auch führt ursprünglich der zweite Theil des Wohltemperirten Claviers gar nicht diese Bezeichnung, sondern hat einen ganz andern Titel. Vergl. unten.

und schuf so aus ihnen kleine Muster- und Meisterstücke, die noch heut zu Tage mit Nutzen und Erfolg rücksichtlich der technischen sowohl wie der Geschmacksbildung eines angehenden[1] Fortepianospielers angewandt werden können.

Noch findet sich in dem Präludium der *Cis*-Fuge im ersten Theile des wohltemperirten Claviers ein merkwürdiges Beispiel, wie **Bach** bestrebt war, seinen Compositionen den Charakter ästhetischer Einheit zu verleihen. Dies Präludium ist in den neueren Abschriften um ein Bedeutendes kürzer als in den älteren. Die specielle Ursache dieses Umstandes ergibt sich sofort aus der Vergleichung des weggefallenen Stückes mit dem was übrig geblieben. So schön nämlich jene gestrichene Hälfte an und für sich auch ist, so wenig stimmt sie im Charakter mit der vorhergehenden überein. Dem geübteren kritischen Auge erscheinen beide gewissermassen als zwei combinirte Stücke verschiedenen Inhaltes. **Bach** konnte diese Störung des inneren Zusammenhanges nicht ertragen und opferte lieber fünf und dreissig Takte ganz und gar, als dass er dem Vorwurfe des Mangels an ästhetischer Einheit des Stückes Raum geben wollte. Aehnlicher Fälle lassen sich noch viele nachweisen.

Bereits vor **Bach**'s Zeit, als Italiäner und Franzosen der specielleren Ausbildung der Melodie ihr Augenmerk zuzuwenden begannen, und mehr noch während der Dauer seines Wirkens, also um die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wo man sich fast ausschliesslich mit der Bereicherung und Verschönerung derselben beschäftigte, glaubte man, vorzüglich bei der Instrumentalmusik, in Herbeischaffung und Anhäufung musikalischer Ideen, Ausdrucksweisen, Figuren und Rhythmen des Guten nicht zu viel thun zu können, und dabei, um es recht vernehmlich zu Gehör zu bringen, alles wo möglich in die Oberstimme verlegen zu müssen. Das wurde denn bunt aneinander gereiht, um nur recht viel Sätze von hervorstechend melodischer Wirkung vorführen zu können; beim Mangel an Stoff wurde auch wohl ein vorhergehender Gedanke, statt ausgearbeitet, lediglich wiederholt, etwa in einer andern Octave, durch ein anderes Instrument, oder auf einer andern Intervallenstufe, vielleicht auch mit etwas Zierrath verbrämt oder variirt vorgetragen, und die Rosalien standen in voller Blüthe. Namentlich waren es zu **Bach**'s Zeiten die Franzosen, welche besonders in ihren Claviercompositionen das meiste Talent besassen, einer Folge von locker aneinder gehefteten, oft sehr

---

1. Man nehme diese Bezeichnung nur ja nicht in ihrer beschränktesten Bedeutung! Mancher, der heut zu Tage für einen ziemlich fertigen Fortepianospieler gilt, und auch sich selbst dafür hält, braucht sich gar nicht zu geniren, einmal seine Kräfte an **Bach**'s Inventionen zu versuchen. Es dürften sich einem solchen beim Vortrage derselben, auch der zweistimmigen, doch ab und an allerlei kleine Schwierigkeiten in den Weg legen, welche der äussere Anschein nicht vermuthen liess. Ueberhaupt hielt man, wenigstens im Allgemeinen, zu **Bach**'s Zeiten die Kunst noch zu sehr in Ehren, als dass man sogleich jeden, der etwa ein halbes oder ganzes Dutzend Sachen hand- und mundgerecht vortragen und etlicher in die Augen fallender Kunststücke mächtig war, sogleich als Künstler proclamirt hätte. Der Ruhm war damals doch noch nicht so ganz billig. So bedeutend und ausgedehnt die Fortschritte auch sind, welche die ausübende Kunst, namentlich die des Fortepianospiels seitdem gemacht hat, so oberflächlich ist sie geworden. Man kann wohl sagen, dass sie das, was sie an Extensivität gewonnen, an Intensivität verloren habe. Mancher heutige „Virtuose" würde sich im Allgemeinen dazumal kaum zu „denen anfahenden Liebhabern" mit Ehren haben zählen können. Ist doch das Wohltemperirte Clavier „zum Nutzen der lernbegierigen Jugend" geschrieben, und doch kann sich mancher heutige, für ferm geltende Clavierspieler schon etwas darauf zu Gute thun, wenn er von den zweimal vier und zwanzig Präludien und Fugen, die den Inhalt desselben bilden, nur ein Paar glücklich und mit Anstand herauszubringen im Stande ist.

wenig oder gar nichts sagender Sätzchen durch saubere Einkleidung eine gewisse, interessante äussere Form zu geben, die, bei eigenthümlicher angemessener Vortragsweise sogar eine Geltung beanspruchte. Couperin und Marchand waren in diesem Genre vorzugsweise Heroen, und verschafften sich dadurch bei ihren Zeitgenossen ein bedeutendes Renommée. Uebrigens hat sich diese Compositionsweise in verschiedenen Modificationen bis auf die neueste Zeit erhalten, und der Geschmack des grösseren Publicums, der meistentheils das buntscheckige, in die Augen fallende, das Wechselnde und Contrastirende, wenn auch Zusammenhangslose, liebt, ist derselben zu keiner Zeit abgeneigt gewesen.

Aber schon ein früherer Schriftsteller[1] vergleicht nicht mit Unrecht diese Art der musikalischen Production mit einem etwa für's Clavier oder Streichquartett angefertigten Opernarrangement, wo die der Fabel des Gedichts entnommenen Ausdrücke der Empfindung fast mit jeder Zeile abwechseln. Ist dem Zuhörer der Text nicht bekannt, so hört er nichts, als eine Folge von lauter abgerissenen, im günstigen Falle den Eindruck des Contrastes bewirkenden bunt an einander gereihten Ideen, bei denen denn der Kenner wohl berechtigt ist, die Frage aufzuwerfen: ***Sonate, que me veux tu?***

Auch Bach hatte in seiner früheren Zeit vieles in dieser Manier geschrieben. Ein so ziemlich hierher gehöriges Beispiel giebt uns das *C*-Präludium im ersten Theile des wohltemperirten Claviers. In der ursprünglichen Conception ist die zweite Hälfte desselben gewissermassen nichts anders als eine Wiederholung des ersten. Später hielt er ein solches Anhängsel für überflüssig und nutzlos, und strich es hinweg, da eine solche Behandlungsweise der Musik seinen geläuterteren Ansichten über die Kunst, die sich zunächst auf dem Principe der ästhetischen Einheit stützten, widerstrebte. Eine Reihe bunter Flickläppchen hatte in seinen Augen kein Recht auf den Namen eines Kunstganzen. Also nicht das blosse Aneinanderfügen mehrerer Sätze, sondern die Bearbeitung, Zerlegung und Darlegung des Inhaltes eines einzigen musikalischen Satzes oder Hauptgedankens galt bei ihm für ächte Art des musikalischen Kunstverfahrens, welches sich auf die Fähigkeit des Geistes zu gründen habe, ein reichhaltiges Thema zu erfinden, und aus dessen Bestandtheilen, entweder in strenger Consequenz der formellen und technischen Entwickelung, oder auch in freierer Weise, ein selbstständiges schönes zusammenhängendes Ganze zu bilden, welches von Anfang bis zu Ende den Ausdruck der Empfindung aus der es ursprünglich hervorgegangen, in unverkennbare Weise festhält.[2]

Auf diesen Grundsätzen beruhen Bach's sämmtliche in der Glanzperiode seines Schaffens entstandenen Werke, also durchgängig alles das, was er in der Zeit seines Aufenthaltes zu Leipzig schrieb.

Uebrigens kann eine Idee richtig gedacht und in ihrem ganzen Umfange gefühlt werden, und dennoch sich in ihrer äussern Darstellung ein gewisses Etwas finden, wodurch diese unklar,

---

1. E. L. Gerber.

2. Man vergleiche über diesen Gegenstand die Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert (von Triest), in der Leipziger Allgem. Mus. Ztg. Jahrgang III., S. 227.

unvollständig, im Charakter und Stil unsicher und wechselnd erscheint. Es ist eine eben so oft aufgestellte als wahre Bemerkung, dass in dieser Beziehung ein Kunstwerk, auch technisch betrachtet, vollkommen fehlerfrei scheinen könne, und dennoch die gerügten Mängel dem Gefühle sich aufs stärkste bemerkbar machen. Oft kann diesen durch eine, manchmal äusserlich ganz unscheinbare Veränderung abgeholfen werden, das ist aber alsdann lediglich Sache eines verfeinerten ästhetischen Gefühls, die Technik vermag in der Regel nichts dabei zu thun. Bach besass dieses in so hohem Grade, sein Geschmack war durch stete Aufmerksamkeit auf alles, was zum Ausdrucke vollendeter Kunstschönheit gehört, so ausgebildet und fein, dass ihm in dieser Hinsicht auch nicht die geringste Pointille entging: Häufig stellte er das durch eine solche gestörte Verhältniss eines Satzes ganz einfach durch blosse Wegnahme, Hinzufügung, oder Versetzung irgend einer Note wieder her. Es versteht sich von selbst, dass eine solche Verbesserung nur da möglich ist, wo Materie und Form des Werkes das Gelingen derselben bereits vorbereitet in sich tragen, so dass es nur eben noch der feineren kleinen Nachhülfe bedarf.[1]

Das *d*-Präludium im zweiten Theile des wohltemperirten Claviers litt in der ersten Ausarbeitung an dem Fehler innerer Unvollständigkeit und Undeutlichkeit in ziemlichem Grade. Bach fand es nichts destoweniger in der Anlage untadelhaft, brauchte daher nur den Mängeln abzuhelfen und that dies zu verschiedenen malen. Zunächst fügte er eine Versetzung des Themas in den Bass hinzu, da wo die erste Ausweichung in die verwandte Tonart sich findet, sodann vervollständigte er noch einige Sätze, welche in dieser Beziehung noch etwas zu wünschen übrig liessen, brachte sie auch durch Versetzung in ein richtigeres Verhältniss zu einander, und endlich corrigirte er noch einige melodiöse Wendungen und Figuren. In dieser Gestalt nun ist das Präludium eins der schönsten im ganzen Werke.

In manchen von Bach's Claviersachen finden sich noch Ueberbleibsel einer zu jener Zeit sehr beliebten Behandlungsweise der Cantilene, nämlich der Verzierung derselben durch übermässige Passagen und allerhand andere Schnörkeleien. Dahin gehört z. B. das *e*-Präludium im ersten Theile des wohltemperirten Claviers. Es bestand grossentheils aus Laufwerk und Harpeggien im französischen, Couperin'schen, Geschmack. Auch dies ist nachher der Aenderung unterzogen und von Bach so hergestellt, wie es nachher gedruckt worden ist.

Natürlich erfordert eine Schreibweise, wie sie Bach sich zu eigen machte, neben einer enormen allumfassenden Uebersicht über das Gebiet aller möglichen nur irgend vorhandenen Kunstmittel, zugleich eine entsprechende vollkommene Sicherheit in sofortiger Erkenntniss ihrer speciellen Verwendung, und endlich die vollendete Fertigkeit in dieser Verwendung selbst

1. Aehnlich wie in jener bekannten Erzählung, zufolge welcher bei der im übrigen meisterhaft gearbeiteten Statue eines jungen italienischen Künstlers demungeachtet etwas Störendes, die Idee der Vollendung Unterbrechendes sich bemerkbar machte, ohne dass es jenem gelingen wollte, die Ursache zu entdecken. Zufällig erscheint einmal während seiner Abwesenheit Buonarotti in der Werkstatt, bewundert die Schönheit des Werkes, bemerkt das Störende aber mit geübtem scharfen Künstlerblicke, auch sofort die Ursache desselben, die er mit einem einzigen Meisselschlage schnell und glücklich, zum Staunen des Zurückkehrenden beseitigt.

Das ist aber nur möglich bei einem Künstler den die Natur mit ihren edelsten Gütern ausgestattet hat: Mit der Gabe, zugleich mit dem Kunstideale die dazu erforderlichen Mittel der vollendeten Ausführung sofort sich klar vorzustellen; mit dem Talent, diese Mittel auf die einfachste, passendste, planmässigste Weise zu verwenden, und, was nicht zu übersehen, mit dem zur Erlangung der dazu nothwendigen äusseren Fertigkeit, erforderlichen, unausgesetzten Fleiss. Nur durch den letztern, der fast grenzenlos war, ist Bach's Genius endlich auf den Gipfel des höchsten Glanzes geführt worden. Um nur einiges von seiner dadurch erlangten merkwürdigen Fertigkeit zu erwähnen, so konnte er *ex tempore* aus einem einzigen gegebenem Satze oder Motive eine ganze Folge der verschiedenartigsten Themata in allen Arten des Geschmacks und in allen Rhythmen und Figuren entwickeln. Auf den ersten Blick entdeckte er in einer melodischen Reihe alle möglichen darin liegenden Combinationen; er konnte sofort ganze Sätze zu den künstlichsten Canons und Fugen ohne allen Zwang und ohne den Fluss der Melodie zu beeinträchtigen, verflechten, ja solche sogar umkehren und in jeder Art der Bewegung fortschreiten lassen, ohne der Reinheit der Harmonie im Geringsten zu nahe zu treten. Und das alles war nicht etwa Sache dürrer, lediglich auf die technische Regel gebauter mühsamer Speculation, sondern so zu sagen, momentane Eingebung, ächt künstlerische Inspiration. Diese Formen kamen ihm von selbst. Von Zwang und Künstelei ist da keine Spur zu finden, im Gegentheil klingt das Meiste jener Sachen, in denen manche nur eben die ungeheuren Schwierigkeiten der Technik hervorheben zu müssen glauben, so leicht und angenehm, wie im völlig freien Style gearbeitete Tonstücke. Sie wollen aber allerdings auch gespielt sein. Die Idee und deren geistige Durchführung ist bei Bach immer die Hauptsache; die dazu verwendete Technik erscheint dagegen bei ihm lediglich als das, was sie bei jedem Kunstwerke ächter Art sein soll: Mittel zum Zweck. Deshalb sind denn auch seine späteren Werke so recht wie aus einem Gusse, und der Reichthum der Idee strömt fliessend und eben fort, ohne Anstoss und Hinderniss.

Um den jeweiligen Zeitgeschmack kümmerte sich Bach in der Periode seiner höchsten künstlerischen Vollkommenheit nicht weiter. Hier hatte er nur das Ideal im Auge, und liess sich die Verwirklichung desselben durch keinerlei von ihm zu bringende, seiner Einsicht und seinen Kunstintentionen widerstrebende Zugeständnisse beschränken. Wie bereits oben erwähnt, hatte er der Mode sein Opfer bereits in früherer Zeit gebracht. Seitdem arbeitete er nur nach festen Kunstgrundsätzen und nach eignem Geschmack, nicht nach dem flüchtigen Lobe der Menge haschend, aber der Zustimmung und des Beifalls der Kenner aller Zeiten gewiss. Daher blieb auch das Handwerksmässige der Kunst ihm völlig fremd. Manche Composition wurde freilich von ihm zu besonderen Gelegenheitszwecken verlangt, auch brachte es sein Amt mit sich, öfter dergleichen zu schreiben, aber demungeachtet machte er den Vorschriften des Tagesgeschmackes, in so fern diese einer andern Richtung, als der von ihm für die wahre anerkannten, entsprangen, niemals auch nur die geringste Concession.

Eben diese, dem ächten Kunstgeiste entsprungene Consequenz, die in allen Hauptwerken Bach's sich auf's Unwiderleglichste darthut und sie zu dem macht, was sie sein wollen und sollen, ist es, welche die Anerkennung und den Ruhm seines Namens für immer sicher stellt.

Wo Schönheit und Wahrheit so rein und lauter sich zeigen wie in Bach's Compositionen, da wird die Empfänglichkeit dafür nimmer mangeln, denn sie reissen unwiderstehlich Sinn und Gemüth mit sich fort, und ist der Eindruck für den ersten Augenblick manchmal auch zu überraschend, zu grossartig und zu mächtig, um sofort begriffen zu werden, so wird doch das wiederholte Anhören einer solchen, die Schönheiten derselben mehr und mehr entwickeln, das Verständniss derselben klarer hervortreten lassen und den Zuhörer auf den höchsten Punkt des Kunstgenusses führen.

Wenn ein Künstler, sagt der frühere Biograf Bach's, Werke in grosser Anzahl geliefert hat, die sich von den Werken aller andern Componisten jedes Zeitalters unterscheiden, und den höchsten Reichthum der originellsten Gedanken, sowie den lebendigsten, jedem, er sei Kenner oder Nichtkenner, entsprechenden Geist mit einander gemein haben, so ist wohl keine Frage mehr, ob ein solcher Künstler wirklich ein wahres grosses Kunstgenie gewesen, oder nicht. Die fruchtbarste Einbildungskraft, der unerschöpflichste Erfindungsgeist, die feinste und schärfste Beurtheilung in der für jeden Zweck schicklichen Anwendung des aus der Einbildungskraft strömenden Gedankenreichthums, der gebildetste Geschmack, der auch nicht einen einzigen willkürlichen, oder nur dem Geist des Ganzen nicht genug angehörigen Ton ertragen kann, die grösste Gewandtheit im zweckmässigen Gebrauch der feinsten und scharfsinnigsten Kunstmittel, und endlich der höchste Grad von Geschicklichkeit in der Ausführung, lauter Eigenschaften, bei welchen nicht nur eine, sondern alle Kräfte der Seele in ihrer innigsten Vereinigung wirksam sein müssen: Dies müssen Merkmale eines wahren Genies sein, oder es gibt keine; und wenn Jemand diese in den Bach'schen Werken nicht finden kann, so kennt er sie nicht, oder nicht genug. Wer sie nicht kennt, kann unmöglich weder über sie noch über das Genie ihres Urhebers eine Stimme haben, und wer sie nicht genug kennt, der beherzige, dass Kunstwerke, je grösser und vollendeter sie sind, desto anhaltenderes Studium erfordern, wenn aller Werth erkannt werden soll, der in ihnen liegt. Jener Schmetterlingsgeist, der unaufhörlich von Blumen zu Blumen flattert, ohne auf irgend einer zu verweilen, kann hier nichts ausrichten!

* * *

Es ist eine eigenthümliche Erscheinung, dass den Schöpfungen Bach's seiner Zeit weder die Verbreitung noch der Einfluss zu Theil wurde, den ihr hoher Kunstwerth zu beanspruchen berechtigt ist; ja es gab eine Periode, in welcher sie beinahe als beseitigt und vergessen betrachtet werden konnten, und diese trat sogar bereits bald nach seinem Tode ein und währte länger als ein halbes Jahrhundert. Nicht etwa dass seine Zeitgenossen oder die darauf folgende Generation ihn und seine Leistungen verkannt hätten: Das war, obgleich oft genug behauptet, keineswegs der Fall. Wir besitzen glücklicherweise Zeugnisse aus jener Zeit in hinreichender Anzahl, welche darzuthun im Stande sind, wie man in Bach nicht bloss den ausübenden Künstler schätzte, nicht bloss die in seinen Compositionen sich zeigende Technik bewunderte, sondern auch den in den letztern sich kund gebenden Geist wohl verstand und zu würdigen wusste. Aber demungeachtet legte man sie bald bei Seite. Erst den letzten Decennien

war es vorbehalten, ihnen wiederum die gebührende allgemeine Geltung zu verschaffen, und. merkwürdig genug, geschah dies in einer Periode, von der man das Auftauchen einer solchen Reaction am allerwenigsten hätte erwarten sollen, in einer Periode, in welcher die Tonkunst sich vorzugsweise einer Richtung hingegeben hatte, die lediglich zur Befriedigung sinnlichen Reizes führend, grossentheils nur der Aussenseite, nämlich einer auf die raffinirteste Weise vervollkommneten Technik der Ausübung, und in ästhetischer Hinsicht nebenbei der reinen Subjectivität in der Auffassung und Reproduction huldigte und ausschliesslichen Beifall zuführte.

Die Ursachen dieser beiden auffallenden Erscheinungen des Verschwindens und Wiederauftauchens des Geschmackes an des grossen Tonmeisters Schöpfungen dürften nicht gar zu entfernt liegen. Bekanntlich begann seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts in fast sämmtlichen Ausdrucksweisen menschlicher Gesammtexistenz sich eine merkwürdige, immer mehr zunehmende Rührigkeit und Aufregung kund zu geben. Hauptsächlich jenseit des Rheins entstanden, verbreitete sie sich von dort her immer weiter und zwar über alle Manifestationen des Denkens, Fühlens und Handelns: Ueber Staat und Religion sowohl wie über Wissenschaft und Kunst. Das aus den bisherigen Richtungen der menschlichen Geistes- und Gefühlsthätigkeit Hervorgegangene, früher allein gültig gewesene, begann seinen speciellen Eindruck, seine alleinige Wirksamkeit, sein exclusives Recht auf Geltung zu verlieren, um Anderem, in einer von jener verschiedenen Richtung, mehr oder weniger Platz zu machen. Es tauchte eine neue Anschauungsweise menschlicher Verhältnisse auf, und der Culturgang beschritt eine neue Phase seiner Geschichte.

Es ist natürlich, dass bei einer solchen Bewegung alles, was nicht auf sicheren, festen Grundlagen beruhte, mit fortgerissen, das Solidere, Gediegenere dagegen wenn auch nicht vernichtet, doch mindestens überfluthet wurde. Das letztgenannte Schicksal überkam die ursprüngliche Deutsche Musik. Ursprünglich hervorgegangen aus ernster, religiöser, hauptsächlich speculativer Anschauungsweise, concentrirte sie, und besonders in Bach's Werken, den höchsten Ausdruck des innern Gefühles, des heiligen Ernstes, des Uebersinnlichen: Einen Ausdruck, dessen Recht auf Geltung die in Rede stehende neue, sich zunächst durch eine allgemeine Skepsis kundgebende Zeitrichtung, wenn sie es auch nicht von Grund aus in Abrede zu stellen vermochte, doch jedenfalls ignoriren zu müssen glaubte. Denn es handelte sich darum, ein womöglich ganz neues Gebäude aufzurichten, und zu dem Zwecke vor allen Dingen *tabula rasa* zu erhalten. Behülflich war dabei die dem Deutschen so eigenthümliche Indifferenz gegen das heimische Gute, und seine Nachahmungssucht und Bevorzugung des Fremden. Während nun so auf der einen Seite das originale Princip einer vorzugsweise spiritualistischen, in kunstvoller Vielstimmigkeit sich bewegenden musikalischen Richtung in Deutschland geopfert wurde, schuf sich das aus der Fremde überkommene sinnliche, ausschliesslich melodische mit um so leichterer Mühe vollständig Raum, und mit diesem und durch dasselbe entstand nun die Reihe moderner Versuche, die deutsche Musik in eine neue, der modernen Anschauungsweise entsprechende Bahn einzuführen.

Im Einzelnen waren diese Versuche nun allerdings nicht ohne Erfolg und Nutzen. Wir verdanken ihnen die Erweiterung der Instrumentalmusik, insbesondere die Ausbildung des Forte-

pianospiels, sowie, was die Composition anlangt, eine ganz neue Gattung derselben: Die moderne Symfonie. Alles des bildete sich gegen das Ende des vorigen Jahrhunders heran, aber auch viel Verfehltes, durchaus Unkünstlerisches. Dahin gehört unter andern die der Musik wiederholt gemachte Zumuthung, sich zur Schilderung des Materiellen[1] missbrauchen zu lassen, so wie die Wucherpflanze des Virtuosenthums.

Auch in der Kirchenmusik, deren historisches Recht man mehr und mehr beschränkte, wurde viel experimentirt. Graun war der erste, der ihr vermöge einer neuen Richtung abermalige Geltung zu verschaffen beabsichtigte. Das Oratorium sollte gewissermassen auf neuer Grundlage wieder aufgebaut werden. Aehnlich die gesammte Orgelmusik, hinsichtlich welcher als Vertreter der neuen Richtung Abt Vogler, Rink und Hesse anzusehen sein dürften. Aber was in jener wie in dieser Compositionsgattung geleistet wurde, entsprach weder den gehegten Erwartungen noch auch überhaupt den Anforderungen, welche das ästhetische Gefühl an einem echten Kunstproduct zu machen berechtigt ist. Die hierher gehörigen Werke der früheren Periode, an ihrer Spitze und als Culminationspunkt Bach's Schöpfungen, waren, wie ein Kunstwerk es soll und muss, aus Anschauungen und Gefühlen entsprungen, die mit dem ganzen menschlichen Sein jener Zeit verwachsen waren: Die von späteren Componisten in diesem Genre producirten Kunstleistungen dagegen, deren Urheber in Ermangelung jener Anschauungen und Gefühle, sich genöthigt sahen, sich erst in jene früheren Ideen hineinzusetzen, hineinzudenken, stellen sich nur, so zu sagen, als secundäre, nicht unmittelbar aus dem freien Schaffen des Innern hervorgegangene, der Objectivität entnommene Producte dar. Es mangelt ihnen an Selbstständigkeit, weil sie an innerer Unwahrheit leiden. Denn Alles, was im Gebiete der Kunstproductionen erst durch ein Hineinversetzen in eine fremde Anschauungsweise, und eine solche ist die der Bach'schen Zeit für die Späteren, entstehen kann, was somit förmlich aus widersprechenden Elementen der Production zusammengesetzt ist, trägt den innern Widerspruch offen zur Schau, und davon lassen sich die wenigsten der seit Bach erschienenen Kirchencompositionen freisprechen, wie denn z. B. ein solcher sich in denen von Mendelssohn-Bartholdy offen kund gibt und aller sonstigen Schönheiten ungeachtet, ästhetisches Missbehagen erregt.

So besteht denn fast alles, was im Fache ernsterer Musik seit Bach's Zeiten geschrieben worden, grossentheils nur aus umgestalteten Nachklängen, oft auch nur aus directen Nachahmungen dessen, was in jener früheren grossen Periode entstand, ohne dieses erreichen zu können. Kein Wunder, dass die des ewigen Umhertappens in den Gängen des neueren

---

1. Die sogenannte musikalische Malerei möchte sich wohl nur in einem einzigen Falle rechtfertigen lassen, nämlich dann, wo sie mit dem geschilderten Materiellen zugleich dem Ausdrucke des dabei sich regenden Gefühls entspricht, wie z. B. in Haydn's berühmten: Es werde Licht! Das unendliche $\overline{c}$ in der Einleitung zu David's „Wüste" dagegen dürfte mit eben dem Rechte, welches ihm, behufs Schilderung der Unendlichkeit des Sandmeeres beigelegt ist, auch zur Darstellung anderer materieller Längen, z. B. eines Bindfadens u. dgl. verwendet werden können. Mattheson's bekannter Regenbogen (durch die Notenstellung der Partitur ausgedrückt), ist in dieser Beziehung eben nicht viel schlechter. Die in der dramatischen Musik so häufig vorkommenden Tonmalereien mögen hier unberücksichtigt bleiben, denn in dieser findet sich so manches, was eigentlich gar nicht zur Musik gehört, aber darum doch seinen Zweck erfüllt.

musikalischen Irrgartens müde gewordene Menschenseele sich endlich nach sicherem Ziele sehnte, und dem Drange nach wirklicher Kunstbefriedigung folgend, zum eigentlichen Lebensborne zurückkehrte, wo sich das bereits vorfand, was auf anderem Wege so lange vergeblich gesucht worden war: Geist und Sinn, Kraft und Gehalt, die höchste innere Gediegenheit bei vollendeter äusserer Form. Mit einem Worte, Schönheit und Wahrheit. Ob nun demungeachtet unsere, in der Anschauungsweise eine von der der früheren Kunstperiode so ganz verschiedene Richtung verfolgende Zeit fähig sei, sich in den Geist und das Gefühl, aus denen Bach's Werke hervorgingen, vollkommen wieder hineinzuversetzen, und von da heraus sie zu geniessen, oder ob sie sich begnügen müsse, das Gefühl, das in ihnen waltet, zu bewundern, ohne im Stande zu sein, von demselben vollständig ergriffen zu werden, das ist eine Frage, deren Entwickelung nicht weiter hierher gehört. Aber auch das letztere ist schon ein bedeutender Gewinn, mindestens beweiset es die Rückkehr vom bloss sinnlich-materiellen zum geistigeren Kunstelemente.

Bach's Werke.

Bach's hinterbliebene Werke sind ungemein zahlreich, und wir besitzen deren noch aus allen Perioden seines künstlerischen Wirkens, so dass wir dadurch in den Stand gesetzt werden, eine Uebersicht zu gewinnen, wie aus anfänglicher Unscheinbarkeit sich, zugleich mit zunehmender Ausbildung der Form, die Grösse und Fülle der Ideen immer mehr entwickelte und vervollkommnete. Diese Stufenfolge der Entwickelung gibt zugleich eine sichere Richtschnur behufs Classificirung der Werke Bach's nach ihrem grösseren oder geringeren Kunstwerthe, und so unterscheiden wir denn in dieser Beziehung drei ziemlich scharf von einander getrennte Perioden.

In die erste fallen alle die Compositionen, welche, der unverkennbaren Spuren des sich regenden Geistes unerachtet, den Mangel an genügender Ausbildung kundgeben; die, ohne höhern Schwung zu verrathen, noch zu sehr an der Form kleben, auch wohl nebenher manches Verworrene, selbst Unnütze und Triviale enthalten, und sich fast in Allem dem Zeitgeschmack und dem Ueblichen unterordnen. Diese Periode erstreckt sich über die Dauer seines Aufenthaltes zu Arnstadt und Weimar. Alles von seinen Leistungen, was vorzugsweise den eben angegebenen Charakter trägt, kann unbedenklich jener Zeit zugeschrieben werden und ist zwischen den Jahren 1703 und 1717 verfertigt worden. Er selbst hat nichts aus dieser Periode Herrührendes der öffentlichen Verbreitung für würdig gehalten, und was davon noch existirt, kann

daher zwar keinen besondern Kunstwerth, wohl aber das Interesse beanspruchen, welches der Kunstfreund an den Erstlingswerken eines grossen Meisters, um seinen Bildungsgang kennen zu lernen, zu nehmen pflegt.

Zu Weimar hatte Bach seine Zeit sehr wohl zu benutzen verstanden. Studium und Praxis brachten ihn hier um ein Bedeutendes weiter. Das beweisen die Werke der zweiten Periode. Diese schrieb er zu Cöthen, wo ihm in seiner neuen Stellung besondere Gelegenheit zu Theil wurde, noch mehr als früher mit dem Schönsten und Besten der damaligen neueren Musik bekannt zu werden. Was er von jetzt an schuf, trägt den Grundzug höherer Ausbildung und zunehmender Reife. Der Geist künstlerischen Selbstbewusstseins und künstlerischer Freiheit regt sich bereits gewaltig und hat den grössten Theil der Fesseln, unter denen er in der vorigen Periode noch gefangen war, abgestreift. Unwesentliches, Conventionelles, dem Modegeschmack Entsprungenes findet sich nur noch selten in den jetzigen Compositionen, von denen einzelne sogar vollkommen genannt werden könnten, wenn sie nicht durch die der nachfolgenden Periode noch überstrahlt würden. Auch hat Bach vieles in dieser Zeit Geschriebenes späterhin wieder vorgenommen, der kritischen Feile unterworfen, und dadurch seinen Hauptleistungen, wenn auch nicht mit vollkommen gleicher Berechtigung, doch auch nicht als unwürdig, zur Seite gestellt.

Da diese Periode, in welcher Bach sich zum freien genialen Schaffen erhob, die ganze Dauer seiner Anstellung zu Cöthen, also die Jahre von 1717 bis 1723 umfasst, so wird sie auch wohl die Cöthen'sche genannt, ähnlich wie die vorhergehende, die unter dem Namen der Weimar'schen bekannt ist.

Die dritte und letzte Periode umfasst die vollendeten Kunstschöpfungen, erstreckt sich über die ganze übrige Zeit von Bach's künstlerischem Wirken und geht mithin vom Jahre seiner Anstellung zu Leipzig bis zu seinem Tode. Sie fällt also in die Zeit von 1723 bis 1750 und wird die Leipziger genannt.

Eine kritische Vergleichung der Bach'schen Werke auf Grundlage der eben angegebenen allgemeinen Kennzeichen gibt uns bereits hinreichende allgemeine Auskunft über den Zeitraum, in welchem die Entstehung jedes einzelnen derselben zu setzen ist. Speciellere Data liefern uns ausserdem die auf manchen Originalhandschriften und Copien verzeichneten Jahrszahlen der geschehenen Anfertigung der betreffenden Composition; ferner enthalten die Schriften von Bach's Zeitgenossen: Walther's, Mattheson's, Mizler's, Em. Bach's und Anderer, manchen desfallsigen Nachweis, und endlich bieten sich dem Forscher in dieser Beziehung noch andere leitende Umstände dar, deren weiter unten, bei Erwähnung der einzelnen Tonstücke, gedacht werden soll. Für all und jedes dieser letzteren mit positiver Gewissheit Jahr und Datum seiner Entstehung ermitteln zu wollen, gehört übrigens aus leicht begreiflichen Gründen zu den Unmöglichkeiten, doch lässt sich bei den meisten die ungefähre Zeit, in welcher sie geschrieben sind, mit ziemlicher Sicherheit auf die engsten Grenzen, zwischen welche jene fallen muss, zurückführen. Und das ist für die Kunsthistorie genügend.

Bei einer speciellen Kritik Bach'scher Compositionen darf übrigens der Umstand nicht übersehen werden, dass in deren verschiedenen Abschriften und Abdrücken sowohl, als auch

in den vom Componisten erweislich herrührenden Handschriften, hinsichtlich der Anordnung und Zusammenstellung einzelner Stücke, sich Abweichungen finden, wie denn auch in der Lesart sehr häufige und oft nicht unbeträchtliche Varianten vorkommen. Was die ersten anlangt, so liegt es da, wo ein Zweifel darüber stattfindet, ob von mehreren, als ein gemeinschaftliches Ganze zusammengestellten Stücken das eine oder andere etwa ursprünglich nicht dahin gehöre, oder aber, welche von etwa vereinzelt vorkommenden Stücken früher zusammen gehört haben mögen, lediglich der Kunstkritik ob, aus Form und Inhalt der jedesmaligen Specialitäten auf die Richtigkeit der Zusammenstellung zu schliessen, oder, wo dies nicht möglich ist, in Ermangelung anderer Hülfsmittel den besten Autoritäten zu folgen. Bei den Varianten der Lesarten aber ist vor allen Dingen zweierlei zu berücksichtigen. Einmal können die Abweichungen durch Fehler der Abschreiber sowohl, als dadurch entstanden sein, dass ein solcher die eine oder die andere Stelle, die er nicht verstand, für fehlerhaft halten und in seiner Weise verbessern zu müssen glaubte. Der letzte Fall kommt sehr häufig vor. Doch ist, bei genauer Bekanntschaft mit Bach's Art und Weise, die Entdeckung einer solchen Verballhornisirung sogar schwer nicht, und die echte Lesart lässt sich, wenn sie überhaupt nur noch in einer oder andern der zu vergleichenden Handschriften vorhanden ist, schon auffinden; dasselbe gilt von solchen Stellen, die durch muthmassliche Schreibfehler verdorben sind.

Nächstdem aber liegt eine Hauptveranlassung der Entstehung von Varianten darin, dass Bach, wie bereits oben erwähnt, die Weise hatte, an allen seiner besseren Werke so lange zu corrigiren und zu feilen, bis sie ihm auch in den allerkleinsten, dem gewöhnlichen Auge unerkennbaren Details genügten. Selbst diejenigen Werke, die bereits im Stich erschienen waren, unterwarf er nachdem wieder einer mehrfachen Revision, und so darf es nicht Wunder nehmen, wie zwischen den neueren und älteren Abschriften oder Abdrücken mancher Compositionen sich oft bedeutende Verschiedenheiten zeigen. Wir haben deren bereits oben eine Anzahl einzelner aufgeführt. Zum „Wohltemperirten Clavier" gibt es eine vollständige Variantensammlung, und namentlich hat der ältere erste Theil die meisten Veränderungen erfahren.

Von seinen grösseren Werken hat Bach selbst verhältnissmässig nur wenige durch den Druck veröffentlicht, aber solche führen denn auch den Stempel der höchsten Meisterschaft im Ganzen wie in allen einzelnen Theilen.

Es sind dies die vier Theile der „Clavierübung," die „sechs Choräle von verschiedener Art" für Orgel mit zwei Manualen und Pedal; ferner: „Einige (fünf) kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch da komm ich her etc.," für Orgel mit zwei Clavieren und Pedal. (Dies sind die, welche Bach bei seiner im Jahre 1747 stattgefundenen Aufnahme in die 1738 von Lorenz Mizler zu Leipzig gestiftete Societät der musikalischen Wissenschaften[1] gleichsam als Inauguralarbeit componirt hat, und dürfen nicht mit mehreren andern Bach'schen Bearbeitungen desselben *cantus firmus* verwechselt werden.) Endlich gehört noch zu den bei Bach's Lebzeiten gedruckten Werken das „Musikalische Opfer"

1. Diese Gesellschaft war ziemlich zahlreich. Ausser Bach waren die meisten derzeitigen musikalischen Notabilitäten Deutschlands Mitglieder derselben, unter ihnen Telemann, Meinradus Spiess, Händel, Graun, Sorge u. A.

welches, wie bereits oben erzählt, bei Gelegenheit seiner Anwesenheit zu Potsdam, auf Veranlassung des Königs Friedrich II. von Preussen entstanden war.

Von kleineren Sachen die durch Bach selbst zum Drucke befördert wurden, sind mir nur die neun und sechzig Choräle mit bezifferten Bass, und ein vierstimmiger, im Jahre 1727 in Kupferstich erschienener, dem Professor Hudemann dedicirter Kanon bekannt. Noch ein solcher, für die erwähnte Leipziger musikalische Societät geschriebener, findet sich bei Mizler in dessen musikalischer Bibliothek, im ersten Theile des vierten Bandes, der im Jahre 1754 erschien, abgedruckt.

Die „Kunst der Fuge“ wurde zwar noch von Bach selbst und seinen Söhnen grossentheils in Kupfer gravirt, aber von den letzteren erst nach seinem Tode herausgegeben.

* * *

Die bei Bach's Ableben noch ungedruckten Compositionen desselben, so wie die Originalhandschriften der bereits gedruckten, gingen grossentheils in die Hände seiner beiden ältesten Söhne, Friedemann's und Emanuel's, über. Manches befand sich auch im Besitze anderer seiner Schüler, namentlich Kirnberger's und Kittel's, die hauptsächlich bemüht gewesen waren, alles was sie von ihrem Lehrer erhalten konnten, entweder im Autograf oder doch wenigstens abschriftlich zu bewahren. Alles was daher von Bach's Werken noch jetzt existirt, dürfte, mit wenigen Ausnahmen, besonders der bereits früher gedruckten Sachen, von jenen Vieren herrühren. Was Friedemann Bach besass, zerstreute sich übrigens bald in alle Welt, seine Verhältnisse zwangen ihn, die von seinem Vater auf ihn überkommenen musikalischen Schätze nach und nach zu veräussern.[1] Um so sorgfältiger sammelte und bewahrte Emanuel Bach das ihm zugefallene Erbtheil. Er hatte die Handschriften, wie alles übrige, was sich auf seinen Vater und überhaupt auf die Bach'sche Familie bezog, gehörig geordnet, schriftlich verzeichnet, und erst nach seinem, im Jahre 1788 erfolgtem Tode, gingen sie, freilich theilweise vereinzelt, doch glücklicherweise meistens in Hände über, die ihren Werth zu schätzen wussten. Der im Jahre 1790 von der Wittwe Emanuel's über den musikalischen Nachlass ihres Mannes herausgegebene, wahrscheinlich noch von diesem selbst angefertigte gedruckte Catalog enthält ein Verzeichniss sämmtlicher, in des Erstern Besitz gewesener Compositionen seines Vaters.[2]

Die aus Em. Bach's Nachlass herrührende Sammlung von Seb. Bach's Werken kam zum grossentheil in den Besitz von Nägeli in Zürich, der vieles davon zum Druck beförderte. Der Etatsrath Gähler in Altona, ein eifriger Musikfreund und Verehrer Bach's, kaufte ebenfalls vieles; auch Forkel vermehrte dadurch seine Collection. Ein etwas späterer aber ungemein fleissiger speculativer Sammler war der Hamburger Musiklehrer Pölchau, und sodann Gerber

1. Forkel erhielt davon Vieles.
2. Vergl. oben p. 12. Anmerk. 1.

in Sondershausen, der bekannte Herausgeber des schätzbaren historisch-biographischen Lexikons der Tonkünstler.

Pölchau's Antheil kam nach dessen, zu Anfang der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts erfolgtem Tode, in Besitz der Joachimsthaler Schul-Bibliothek, zu Berlin, wo sich bereits die von Kirnberger, und die aus dem Nachlasse von dessen hoher Schülerin, der Prinzessin Amalia von Preussen, herrührenden Sammlungen befanden. In dieser möchte sich daher wohl der grösste Schatz von Bach'schen Originalmanuscripten so wie von älteren authentischen Abschriften vorfinden. Nächstdem möchte vielleicht die Nägeli'sche Familie noch das Meiste besitzen. Was übrigens vorzugsweise die Gesangssachen anlangt, so besass davon die Bibliothek der Thomana in Leipzig früher einen reichhaltigen Schatz. Alles sonst noch Vorhandene findet sich in Händen von Privatpersonen. Was sich darüber hat in Erfahrung bringen lassen, soll im Verzeichnisse der einzelnen Werke Bach's näher angegeben werden.

Sehr verdient um die Aufbewahrung der Bach'schen Compositionen machten sich diejenigen Musikverleger, welche schon frühzeitig, obenein in einer Periode, in welcher nur auf eine sehr geringe Zahl von Verehrern jener zu rechnen war, sowohl Abdrücke einzelner Sachen, wie Sammelwerke veranstalteten. Freilich sind diese älteren Ausgaben nicht immer ganz correct, doch haben sie dazu beigetragen, die Aufmerksamkeit auf Bach'sche Musik rege zu erhalten, und ausserdem liefern sie der Kunstkritik, behufs der Vergleichung zum Zwecke der Wiederherstellung richtiger Lesarten, oftmals ein sehr schätzenswerthes Material.

Gleich nach Bach's Tode, gaben, wie schon oben erwähnt, Bach's Söhne dessen „Kunst der Fuge" heraus. Im Jahre 1765 erschien der von Em. Bach besorgte erste, und im Jahre 1769 der zweite Theil der „Sammlung vierstimmiger Choralgesänge." Von da an trat eine längere Pause ein. Erst im Jahre 1799, oder 1800, also funfzig volle Jahre nach Bach's Ableben, fing das Interesse für ihn wieder an, sich, wenn auch nur ganz leise, zu regen. Um diese Zeit besorgte August Friedrich Christoph Kollmann, Organist zu St. James in London, ein geborner Hannoveraner, der sowohl persönlich, wie durch seinen Bruder Georg Christoph, der später Organist an der St. Katharinenkirche zu Hamburg wurde, mit Em. Bach in freundschaftlicher Verbindung gestanden hatte, die allererste Ausgabe des „Wohltemperirten Claviers." Eine andere Ausgabe erschien kurz darauf bei Simrock in Bonn, und ungefähr um dieselbe Zeit, im Jahre 1800, kündigte Georg Nägeli in Zürich eine Prachtausgabe an, in der alle möglichen Werke strengen Stils der berühmtesten Componisten, und unter diesen die von S. Bach enthalten sein sollten. Es kam aber nicht viel darnach. Doch gab diese Handlung nach und nach eine bedeutende Anzahl einzelner Sachen heraus, so namentlich zum erstenmale die „sechs Claviersonaten mit Violinbegleitung". Ein Abdruck des vierten Theiles der „Clavierübung" erschien im Jahre 1802 zu Wien, ohne Angabe des Verlegers, unter dem Titel: ***Air avec* 30 *Variations***, und eben dort die erste Ausgabe von dreien der „sechs Sonaten für Violine allein".

Die Kühnel'sche Verlagshandlung (jetzt Peters) zu Leipzig war die erste, welche es unternahm, Bach's Orgel- und Clavier-Werken eine ganz besondere fortwährende Aufmerksamkeit zu widmen. Seit 1801 hat sie sich anhaltend mit deren Herausgabe sowohl im Einzelnen

als auch in Sammelwerken beschäftigt. Die vollständigste Collection von Orgelwerken ist von ihr in den letzten Jahren unter der Redaction von Griepenkerl und Roitzsch veranstaltet worden, und gleichzeitig besorgte sie eine Sammlung der Clavierwerke, deren Durchsicht und Zusammenstellung Czerni und Griepenkerl übernahmen. Beide Sammlungen sind mit möglichstem Fleisse behandelt. Wo die Autografien aufzutreiben waren, sind diese benutzt, sonst aber ist durch kritische Vergleichung der besten Abschriften für grösste Correctheit gesorgt worden. So können diese Ausgaben mit Recht den Namen von kritisch correcten in Anspruch nehmen. Ausserdem enthalten die Vorreden der einzelnen Theile schätzenswerthe historische, ästhetische und technische Bemerkungen, besonders auch über den Vortrag, die Fingersetzung und das Zeitmass, welches bei jedem einzelnen Stücke sich metronomisch angegeben findet. Was übrigens die Bezeichnung der Fingersetzung anbelangt, so möchte diese jedenfalls nur relativen Werth besitzen, wenn nicht ganz und gar überflüssig sein, da jeder in guter Schule gebildete und geübte Spieler das Recht hat und in Ausführung bringt, je nach seiner Weise die ihm anpassendste Art der Applicatur zu wählen. Schon der Bau der verschiedenen Hände lässt, namentlich beim gebundenen Spiel und besonders bei etwas häkeligen Stellen keine desfallsige für all und jeden allgemein anwendbare Vorschriften zu. Um die Metronomisirung aber ist es vollends ein eigen Ding. Die Redactoren sagen zwar, sie hätten dabei sich zunächst nach der durch Bach's Schüler und deren Nachfolger sorgfältig bewahrten Tradition, namentlich, wie solche durch Friedemann und Emanuel Bach auf Forkel übergegangen, so wie auch nach der Art und Weise, wie Beethoven beim Spiel Bach'scher Stücke die Tempi nahm, gerichtet. Wo diese Tradition fehle, seien sie der aus dem unverkennbaren Charakter der Stücke sich in dieser Beziehung ergebenden Intention des Tonsetzers gefolgt, und endlich, was indess mit dem eben Gesagten ziemlich identisch sein möchte, wären sie nach Maassgabe eigner aus jahrelangem Studium der Bach'schen Werke geschöpfter Ideen dabei zu Werke gegangen. Nun mag und soll allerdings einer Tradition wie der angegebenen ein gewisser Werth nicht abgesprochen werden, so lange es um die Angabe einer allgemeineren Tempobestimmung, oder um die Frage sich handelt, zwischen welche Grenzen der Schnelligkeit des Vortrags eine zu spielende Pieçe genommen werden müsse, aber eine haarscharfe, mithin metronomisch festzusetzende Angabe lässt sich durch eine von Einem zum Andern übergehende Tradition nicht fortpflanzen, da diese sich doch immer nur nach der speciellen Auffassung jedes Individuums richtet und der Subjectivität in allen Fällen mehr unterworfen ist, als irgend etwas in der Musik. Noch mehr; selbst dem geübtesten Dirigenten dürfte es unmöglich sein, zu all und jeder Zeit und unter allen Umständen ein und dasselbe Tempo immer in demselben genauen Zeitmasse anzugeben und durchzuführen. Ist doch von Beethoven bekannt, dass dieser es einmal unternahm, die Tempi seiner eignen Compositionen metronomisch festzustellen, die Sache aber sehr bald wieder fallen liess, als er die eben angeführte Bemerkung dabei an sich selbst zu machen Gelegenheit hatte. So wenig wie der Schritt eines Menschen stets gleichförmig derselbe ist, so wenig dessen Pulsschlag unabänderlich dasselbe Tempo angibt, eben sowenig, und aus eben denselben Gründen, findet bei ein und demselben Individuum bei verschiedenen Aufführungen eines Musikstückes stets dieselbe Gleichmässigkeit statt, sie wech-

selt sogar während der Dauer des Vortrags eines und desselben Stückes. Es kann daher sehr leicht kommen, oder vielmehr, es ereignet sich alle Augenblicke, dass irgend ein bestimmtes Tempo eines Musikstückes, hinsichtlich dessen Richtigkeit man zuerst vollkommen einverstanden war, bei wiederholter Aufführung nun dem einen zu schnell, und umgekehrt, dem andern dagegen zu langsam erscheint. Wie gesagt, es ist mit der Tradition eines Tempo, stamme sie auch aus noch so respectabler Quelle, stets eine sehr missliche Sache, sobald jenes dadurch in aller Schärfe ein für allemal festgesetzt werden soll. Als allgemeiner Halt- und Stützpunkt mag sie indess gern dienen. Dagegen hat die dem unverkennbaren Charakter eines Stückes entnommene Bestimmung der Bewegung desselben schon etwas mehr für sich, kann aber eben so wenig von einem Einzelnen, wie gross sonst auch seine Autorität sein möge, als allgemein gültige Norm speciell festgestellt werden wollen, eben weil eine solche immer nur von individueller Auffassung, auf die ja ein Jeder das gleiche Recht für sich selbst beanspruchen darf, abhängig ist. Somit möchte eine Metronomisirung Bach'scher Sachen (wie überhaupt einer jeden charakteristischen Composition) nicht nur überflüssig, sondern sogar auch schädlich sein. Wer jene studirt, sich geistig zu eigen gemacht, und mit Recht behaupten kann, ihm sei das Verständniss derselben aufgegangen, der ist auch über das von ihm jedesmal zu befolgende Tempo keinen Augenblick im Unklaren. Mehr als irgend welche Compositionen anderer Meister tragen übrigens grade die von Bach die Norm für ihre Bewegung so unverkennbar in sich, dass es für denjenigen, der ihrer in allen Theilen mächtig ist, keiner desfallsigen Vorschrift bedarf; für denjenigen aber, der sie nicht zu bezwingen vermag, — eben so wenig.

Bereits früher als die Kühnelsche Handlung hatte die Breitkopfsche (jetzt Breitkopf und Härtelsche) in Leipzig die Herausgabe einzelner Werke von Bach unternommen und ist seitdem damit in rühmlichem Eifer fortgefahren. Auch André in Offenbach veranstaltete eine Ausgabe von den Clavierwerken, und Haslinger in Wien eine, welche die Orgelcompositionen umfassen sollte. Beide sind aber bis jetzt nicht vollendet.

Ausserdem sind noch von mehreren Andern veranstaltete Ausgaben einzelner Werke sowohl wie grösserer oder kleinerer Sammlungen erschienen, worüber die weitere Nachweisung in dem nachstehenden Verzeichnisse der einzelnen Werke des grossen Tonsetzers erfolgen wird.

* * *

Bevor wir jedoch zur speciellen Erwähnung der sämmtlichen noch vorhandenen Compositionen übergehen, möchte es rathsam erscheinen, einige besondere, zu Bach's Zeiten gebräuchliche Compositionsgattungen näher zu bezeichnen, von denen manche entweder nicht mehr üblich sind, oder doch eine veränderte Gestalt, oder endlich einen anderen Namen bekommen haben.

Wir beginnen mit dem Präludium, auch wohl Präambulum genannt. Ursprünglich begriff diese Bezeichnung alle Arten von Vorspielen, namentlich auch freie, einem grösseren

Tonstücke gleichsam zur Einleitung vorangeschickten Fantasien, u. d. gl. und in diesem allgemeinen Sinne gehören auch die Toccaten und Capricen, so wie die Ouvertüren, Symfonien, u. s. w. dazu. Zur Zeit **Bachs** war die Bedeutung jedoch beschränkter, und man verstand namentlich das einem auf der Orgel oder dem Clavier gespielten Choral, oder einer Fuge vorausgeschickte Vorspiel darunter. Doch wurde auch die auf der Orgel vor der Aufführung von Motetten und sonstigen Gesangstücken vorgetragene freie, als Einleitung dienende Fantasie noch zu den vorzugsweise sogenannten Präludien gezählt. Der Zweck dieses letztern war hauptsächlich, dass die Sänger den Ton fassen und die Instrumentisten einstimmen konnten, ohne Störung zu erregen. „Der Organist kann es so lang machen, wie er will," sagt der alte Friedrich Erhard Niedt in seiner zu Anfang des vorigen Jahrhunderts herausgegebenen musikalischen Handleitung. „Ich hätte es lieber so kurz als möglich, besonders wenn der Meister nicht zu Hause ist," fügt Mattheson in der zweiten von ihm besorgten Auflage desselben Werkes hinzu. Der Inhalt eines solchen Präludiums musste sich nach dem des Stückes, welchem es zur Einleitung dienen sollte, richten, ohne sich indessen streng an eine gewisse Form oder Zeitmass zu binden. Oft bildet es auch, besonders als Claviercomposition, ein selbstständiges Tonstück, in welchem ein mehr allgemeiner musikalischer Gedanke zum Grunde gelegt und in freierer Fassung verarbeitet wird.

Unter dem Namen der **Ouvertüre** verstand man eine etwas längere für Orchesterinstrumente gesetzte, zur Einleitung eines sogenannten weltlichen Musikstückes geschriebene Composition, von bestimmter vorgeschriebener, durch die Franzosen eingeführter Form. Die Deutschen und Italiäner hatten sich bis dahin zu demselben Zwecke der Intraden, Sonaten und Symfonien bedient. Sie begann meistens mit einem kurzen, langsamen, etwa höchstens vierundzwanzig Takte langen Satze, der repetirt wurde, worauf dann ein geschwinder bedeutend längerer im geraden oder ungeraden Zeitmasse sich bewegender folgte, der grossentheils fugenartig behandelt war. Die Franzosen pflegten auch wohl noch ein kurzes Lento anzuhängen und mit diesem die Ouvertüre zu beschliessen.

Die ältere **Symfonie** gehört ebenfalls hierher. Man bediente sich ihrer als Einleitungssatz für Orchesterinstrumente sowohl bei der Kirchen- wie bei der dramatischen und Kammermusik. Sie begann mit einem kurzen und kräftigen Satze von etwa zwanzig bis vierundzwanzig Takten. Hierauf wechselten Zeitmass oder Bewegung, auch wohl beides, und es kam ein fugirtes, „mit mehr *solidité*, als bei der täglichen wilden Ouvertüre"[1] durchgeführtes Stück von etwa funfzig bis sechszig Takten, die jedoch einige Reprisen enthielten. Den Beschluss machte ein leichter geschwinder Satz, der indess bei Kirchencompositionen auch wohl wegblieb. Die Symfonie unterscheidet sich somit, wie man sieht, von der Ouvertüre weniger durch die Form als durch ernsthafteres sinnigeres Wesen.

Die frühere **Sonate** war ursprünglich gleichfalls eine Art Präludium: „Ein Instrumentalstück, welches gespielt wird, ehe die Singstimmen anfangen," sagt Niedt.[2] Sie bestand aus

1. Vergl. Walter's Lexic. s. v. Symphonie; Mattheson zu Niedt's mus. Handl. p. 106.

2. Niedt, l. c. p. 107. — Bei den Franzosen gehörte auch das Soloconcert mit einfacher Generalbassbegleitung zu den Sonaten. Vergl. Rousseau, *Dict. de mus.* s. v. *Sonate.*

einem Adagio mit darauf folgendem Allegro, wurde gewöhnlich für's Saitenquartett gesetzt, und veränderte sich zu Anfang des vorigen Jahrhunderts dahin, dass zu dem Adagio und Allegro noch mehrere beliebige Sätze hinzugefügt wurden. So bildete sie sich zum selbstständigen Stück heraus, bis sie im Allgemeinen zwar von den Suiten und Concerten verdrängt wurde, sich jedoch auf dem Clavier und der Orgel erhielt und als Charakterstück entwickelte, dessen Wesen und Form um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, als die Suiten wieder in Abnahme kamen und in das Divertissement übergingen, auch zur Ausführung durch andere Instrumente benutzt wurde. Da die Sonate in ihren einzelnen Theilen den Ausdruck einer bestimmten Empfindung in allen, selbst den feinsten Nuanceirungen enthalten und kund geben sollte, so wurde auf ihre Ausarbeitung nunmehr die grösste Mühe verwandt, bei der Ausführung erhielt sie, ebenfalls der grösseren Reinlichkeit und Sauberkeit wegen, nur einfache Besetzung. Nach der Anzahl und Behandlungsweise der dabei vorhandenen Stimmen, — in so fern diese nämlich Hauptstimmen bilden, — bekam die Sonate ihre specielle Bezeichnung, als Solo, Duo, Trio, Quatuor u. s. w. Das Trio oder die ***Sonata a tre*** war anfänglich die beliebteste Form, die indessen später, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durch das Quatuor oder Quartett verdrängt wurde, wenigstens für Orchesterinstrumente; denn auf der Orgel hat es sich bis jetzt vorzugsweise erhalten und auf dem Fortepiano mit Begleitung anderer Instrumente möchte es mit dem Quartett in gleichem Rechte stehen. Das ältere Trio, und zu dieser Gattung gehören die Bach'schen Orgelsonaten, war in gebundener fugenartiger Schreibweise gesetzt, und in Rücksicht auf die mechanische Behandlung des Satzes noch mehreren Schwierigkeiten unterworfen, als das Terzett, in welchem drei Real- oder concertirende Singstimmen von einer Grundstimme und einigen Ripien- oder Nebenstimmen begleitet wurden. Man nennt jenes ächte strenge Trio auch wohl das Kirchentrio, zum Unterschiede von den seit Emanuel Bach's Zeit in Aufnahme gekommenen dreistimmigen Sonaten, die eigentlich nur Duette sind, indem sie aus zwei concertirenden Oberstimmen und einem bloss begleitenden Basse bestehen, jetzt aber ebenfalls nur sehr wenig mehr vorkommen mögen.

Die Toccata wurde nur für Orgel oder Clavier gesetzt. Sie war grösser und ausgeführter als das gewöhnliche Präludium und hauptsächlich zum glänzenden Vortrage bestimmt, daher mit vielen Figuren und Laufwerk versehen und abwechselnd beide Hände stark beschäftigend, bald gebundenen, bald freien Stils und häufig fantastischen Inhalts. Sie gehörte also zur Gattung der heut zu Tage sogenannten Concertstücke. Der Name kommt aus dem Italiänischen, von ***toccar*** (franz. ***toucher***), anrühren, vorzugsweise, ein Instrument spielen, (***Toccar organo, toccar tromba***, so viel als die Orgel spielen, die Trompete blasen;) und bedeutet ursprünglich und im Allgemeinen irgend einen beliebigen musikalischen Vortrag eines Einzelnen.

Mit der Toccata ist die Fantasie zunächst verwandt; zunächst begriff man darunter einen freien, weder an bestimmten Inhalt noch an feste Form gebundenen freien extemporirten Vortrag, wie ihn das Genie die Fertigkeit und die Laune des Spielers gerade eingab, wobei derselbe sich weder an Beibehaltung der Tonart und Zeitmaasses, noch an

Festhaltung des Charakters zu binden brauchte, sondern seinen Ideen[1] in bald mehr bald weniger zusammenhängenden Sätzen freien Lauf liess. Die componirten Fantasien waren bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts noch nicht so häufig. Sie wurden übrigens nicht nur als Einleitungssatz zu andern Stücken, z. B. zu einer Fuge u. dergl., sondern auch selbstständig, zum Concertvortrage, benutzt.

Das Capriccio, oder wie man zu Bach's Zeiten lieber sagte, die Caprice, ist fast mit der Fantasie gleichbedeutend. Nur verlangte sie etwas mehr Zuthat von figurirten oder fugenartigen Sätzchen. Uebrigens ohne bestimmte Form und Norm. Es war hauptsächlich ein Clavierstück, wurde jedoch auch auf der Orgel zugelassen.

Ursprünglich war auch die Fuge nur eine Art des Präludiums; noch während des ganzen sechzehnten Jahrhunderts galt sie dafür. Sie diente hauptsächlich als Einleitungssatz zum Choralgesange, wo sie gemeiniglich die erste oder die beiden ersten Strophen des ***Cantus firmus*** zu verarbeiten hatte. Gelegentlich wurde sie auch als selbstständiges Stück und zum Concertvortrage benutzt, wo sie, wenn sie von ziemlicher Länge, sehr ausgearbeitet und mit allen Künsten und Kunststücken des doppelten Contrapunkts versehen vorkommt, den Namen Ricercata[2] oder Ricercare[3] erhielt. Zu Bach's Zeit galt die Fuge als Hauptstück eines Vortrags im strengen Stil und als Probirstein der Fähigkeiten eines Künstlers, der denn bei solcher Gelegenheit selten versäumte, seine contrapunktische Technik im vollsten Glanze erscheinen zu lassen. Hunderte von Fugen jener Zeit enthalten daher nichts weiteres als eben nur Technik. Bach behandelte dagegen seine Fugen, ohne der vollendetsten Technik auch nur das Geringste zu vergeben, vollkommen ästhetisch: Er erfüllte in ihnen alle Forderungen, welche nur an freiere Compositionsgattungen gemacht werden können. Ein charakteristisches Thema, ein, ununterbrochen aus demselben entspringender, eben so charaktervoller, in allen Stimmen durchgeführter Gesang, Freiheit, Leichtigkeit und Fluss im Fortgange des Ganzen, unerschöpflicher Reichthum der Modulation verbunden mit grösster Reinheit des Satzes, dabei Einheit und dennoch Mannichfaltigkeit im Stil, und ein über das Ganze verbreitetes Leben, wobei es dem Spieler oder Hörer vorkommt, als ob alle Töne in Geister verwandelt wären: Dies sind die Eigenschaften der Bach'schen Fuge, Eigenschaften, die bei jedem Kenner, welcher weiss, was für ein Maass von Geisteskraft zur Hervorbringung solcher Werke erforderlich ist, Bewunderung und Staunen erregen müssen. Alle Fugen Bach's aus den Jahren seiner Vollendung sind mit diesen Vorzügen ausgestattet, aber jede auf andere Art. Jede hat ihren eignen genau bestimmten Charakter, so wie ihre eignen, davon abhängigen Wendungen in Melodie und Harmonie. Wenn man daher eine kennt und vortragen kann, so kennt man wirklich nur eine und kann auch nur eine vortragen, anstatt dass man Folianten voll Fugen vieler anderer Componisten aus Bach's Zeitalter kennt und vortragen kann, sobald die Wendungen einer

1. Wenn er deren besass: „Wer ein Organist will heissen, muss sich der Phantasie befleissen," heisst ein altes im vorigen Jahrhundert oft vorkommendes Sprüchwort. — Sonst thatens auch wohl zergliederte Accorde.

2. Vom ital. *ricercar*, franz. *rechercher*, aufsuchen, ausspeculiren.

3. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wurde diese letztere Bezeichnung indess häufig gleichbedeutend mit dem Ausdruck *fantasia* gebraucht.

einzigen begriffen und der Hand geläufig geworden sind.[1] — Eigenthümlich ist es, dass diese Compositionsform, aller, derselben von Aesthetikern und Nichtästhetikern zu Theil gewordenen Anfechtungen ungeachtet, sich bis auf den heutigen Tag, weniger freilich als selbstständiges Tonstück, dagegen aber als Ausgangs- oder Concentrationspunkt anderer, im vollen Werthe erhalten hat. Beweises genug, dass ihre Form auf ästhetischem Boden ruht.[2]

Der Ausdruck Invention kommt als Bezeichnung einer besondern Compositionsgattung eigentlich gar nicht vor, ist vielmehr nur in specieller Beziehung auf Bach's unter diesem Namen bekannte Werke angewendet und wahrscheinlich der Kürze oder Bequemlichkeit dem Titel derselben entnommen worden. Dieser lautet nämlich ursprünglich: Aufrichtige Anleitung, worin denen Liebhabern des Claviers eine deutliche Art gezeigt wird, mit zwei Stimmen rein spielen zu lernen, auch zugleich gute ***Inventiones*** zu bekommen, etc.[3] Es sind nicht zu lange cantable Sätze, von der Beschaffenheit, dass aus ihnen durch Nachahmung und Versetzung der Stimmen ein ganzes Stück entwickelt werden kann, so dass der angehende Componist auf die Behandlung eines musikalischen Gedankens dadurch aufmerksam gemacht und zum Studium derselben, also zur musikalischen Invention angeleitet wird. Ausserdem haben sie auch noch den Zweck, die Finger und die Vortragsweise des Spielers auszubilden.

Wir kommen zur Suite, einer von den Franzosen in Aufnahme gebrachten Art von Tonstücken, sowohl für's Clavier als auch für andere Instrumente. Sie bestand aus einer Folge einzelner, an und für sich charakteristischer, nach Art der damals am meisten üblichen Tanzmelodien abgefassten Pieçen, die auch von diesen ihren Namen erhielten. Ihre Hauptbestandtheile waren in der Regel eine Allemande, Courante, Sarabande und zum Schluss eine Gique. Auch ging wohl irgend ein Präludium vorher und es kamen auch Menuetten, Passepied's und Burlesquen darin vor. Den Anfang machte gewöhnlich die Allemande, ein ernstes eben so edel gehaltenes als seiner Zeit bei Componisten und Spielern beliebtes Tonstück.[4] Als Tanzmelodie war sie eigentlich im Zweivierteltakt geschrieben; für den Vortrag bestimmt, gab man ihr den Viervierteltakt und gravitätischeren Charakter; dabei bestand sie aus zwei Theilen von gleicher oder fast gleicher Länge, die repetirt wurden, und fing jedesmal mit einem kurzen aus einem Achtel, einem Sechszehntel oder drei Sechszehnteln bestehendem Auftakt an. Die Orchestersuite vertrat etwa die Stelle unserer Symfonien. Sie unterscheiden sich allerdings von einander in der Form und Folge der Sätze: Die Hauptsache aber, eine charakteristische Reihe zusammenhängender Gefühlsentwickelungen findet sich in beiden vor. Die in Encyclopädien und auch sonst wohl zum öftern aufgestellte Behauptung, dass die Allemande als ursprüng-

---

1. Vergl. Forkel, l. c. S. 34.

2. Bereits mit dem Beginn der Blüthenperiode der deutschen Poesie, also um 1770, hat man behaupten wollen, und es ist seitdem oft genug nachgesprochen worden, Fuge und Kanon seien bloss willkührliche, pedantische und veraltete Formen. Man hat dabei vergessen, dass gerade der doppelte Contrapunkt in ästhetischer Nothwendigkeit sich aus den ersten Gründen der Melodie und Harmonie von selbst entwickelt. Selbst die Umkehrung eines Themas ist eine solche ästhetische Consequenz: Der Hebung und Senkung, der Aufregung und Ruhe, der Frage und Antwort entsprechend.

3. Der vollständige Titel findet sich unten angegeben.

4. Händel u. a. hat deren viele für's Clavier componirt, die musterhaft sind.

lich deutsches Product, also Ehren halber, in der Suite vorangesetzt worden sei, ist nichts weiter als eine blosse, ohnehin mit der dem Deutschen eigenthümlichen gründlichen Bescheidenheit, die er von jeher, wo Producte fremden und heimischen Ursprung mit einander collidirten, darzulegen pflegte, im Widerspruche stehende Redensart; es geschah des der Allemande innewohnenden ruhigen, ernsten, die Erwartung spannenden Charakters wegen, der sich am besten für den Anfangssatz eines grösseren Tonstückes eignet. Auch die Franzosen begannen ihre Suiten, wenn nicht etwa ein Präludium vorherging, sofort mit der Allemande, und werden es schwerlich den Deutschen zur Ehre gethan haben.

Auf die Allemande folgte die Courante,[1] deren Inhalt gewöhnlich der Hauptsache nach jener entnommen wurde. Sie hatte schweren Tripeltakt, also drei halbe oder dreiviertel Noten auf den Schlag, fing mit einer ganz kurzen Note im Auftakt an und endigte mit einer langen im Niedertakte, bestand mehr aus kurzen und laufenden, als aus langen Noten und verlangte einen ernsthaften gesetzten, etwas stakkirten Vortrag. Die Italiäner schrieben viele einzelne Couranten für die Violine; die Franzosen hauptsächlich für's Clavier, konnten aber damit niemals, so wenig wie mit der Allemande, recht zu Stande kommen. „Wer diese kahle und hackbrettische Klimperei," sagt Mattheson,[2] „gegen eine tüchtige nerveuse teutsche Courante halten wird und sonst nicht in *Praejudiciis* steckt, der wird ihrer wahrhaftig sehr wenig achten." Der Courantencharakter sollte im Allgemeinen ernste zuversichtliche Hoffnung ausdrücken. Es gab auch welche zum Singen.

An die Courante schloss sich gemeiniglich eine Sarabande,[3] eine, wie schon der Name anzeigt, ursprünglich den Spaniern entlehnte Tanzmelodie im dreiviertel Takt. Als Vortragsstück erhielt sie langsamere Bewegung, manchmal $^3/_2$ Takt, war ebenfalls ernsten Charakters und verlangte eine, nach Art des Adagio behandelte, verzierte Ausführung; bestand aus zwei Theilen von je acht oder mehr Takten, jedenfalls aber in gerader Anzahl, fing geradeswegs und entschieden im Niedertakt an und vertrug Notenfiguren aller Art.

Den Schluss der Suite pflegte die Gique[4] zu bilden, ein derzeit bei den Engländern und Spaniern sehr beliebter Tanz, von munterm fröhlichen Charakter, entweder im drei-, sechs- oder zwölfachtel Takt. Als ein nicht zum Tanzen bestimmtes Tonstück, war sie an keine bestimmte Anzahl von Takten gebunden, fing übrigens im Niedertakt an und hatte zu Anfang jedes Taktes gewöhnlich eine punktirte Note. Man setzte auch Fugen in Giquenart; eben so auch sehr langsamgehende Giquen im $^6/_4$ Takt, die alsdann Louren genannt wurden.

Noch kamen öfters in der Suite die Menuett und der Passepied vor. Jene ist noch heut zu Tage üblich, und ursprünglich ein langsamer Tanz von zwei Reprisen je von acht auch wohl von sechzehn Takten. Als Vortragsstück erhielt sie etwas schnellere Bewegung. Der

1. Allerdings wohl vom französischen *courir*; aber darum war die Courante doch kein Lauftanz.

2. In seinem neu eröffnetem *Orchestre*, Hbg. 1713; S. 187.

3. Der Name bedeutet soviel, als ein Gesellschafts- oder Conversationstanz.

4. Ist die ursprünglich englische Benennung eines Matrosentanzes. Ob von *Gig*, eine Geige, herstammend, mag dahin gestellt bleiben. Man schrieb *Gique*, *Gicque*, *Gigue*, und im italiänischen *Giga*, im deutschen auch wohl Gieke.

Kürze dieses Tonstückes halber machte man es gewöhnlich doppelt, setzte die erste Menuett zweistimmig, und die zweite, mehrerer Abwechslung halber, dreistimmig, weshalb diese letzte gewöhnlich kurzweg das Trio genannt wurde, eine Bezeichnung die sich bis jetzt und zwar in noch ausgedehnterer Weise erhalten hat, indem sie auf den Schlusssatz auch anderer Tonstücke, ohne Rücksicht darauf, ob ein solches gerade dreistimmig gesetzt ist, angewendet wird. Die Menuett gewann im vorigen Jahrhundert eine solche Beliebtheit, dass sie sich auch in die moderne Sonate und Symfonie eingebürgert und darin fortwährend erhalten hat. Haydn hat die besten Muster für die neuere Menuett geliefert. Der Menuett ähnlich war der Passepied, der im Auftakte begann und etwas muntereren Charakter besass, als jene.

Dies die Hauptbestandtheile einer Suite, deren wir hauptsächlich deshalb so umständlich erwähnen zu müssen glaubten, weil aus derselben sich die moderne Sonate und das Divertissement entwickelt haben. Aus der Zusammenstellung der Bestandtheile und des diesen innewohnenden Charakters, werden sich leicht die zwischen den älteren und den neueren Compositionsgattungen statt findenden Aehnlichkeiten und Unterschiede entnehmem lassen.

Von hierher gehörigen Tonstücken sind noch die Ciaconne und die Passecaille kürzlich zu besprechen. Erstere, auch Chacone geschrieben,[1] war ein Stück im Dreivierteltakte von mässig schneller Bewegung, ernsthaft angenehmen Charakters mit fortwährend repetirendem (obstinatem) Basse, über welchem die Oberstimme variirte und figurirte. Sie war ein, bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts sowohl in Spanien, wo sie ihren Ursprung nahm, als in Italien, sehr beliebter Tanz. — Die Passecaille, auch Passagaglio genannt, unterschied sich von jener bloss durch eine etwas langsamere Bewegung und schmachtendere zärtliche Melodie, weshalb sie auch gewöhnlich in Molltonarten geschrieben wurde. Hinsichtlich des Rhythmus und der Anordnung der einzelnen Theile ist sie der vorhergehenden ganz gleich.

Gegen die Zeit von Bach's Tode nahm man in die Suiten neben den bisherigen Charakterstücken noch eine Allegro, Andante oder Presto von willkürlichem Charakter auf und nannte sie in dieser Einrichtung Parthien. Nach und nach verloren sich auch die speciell charakteristischen Piecen, und es entstanden somit aus den Parthien Compositionen, die eine Folge einzelner und locker aneinander gereihter melodischer Theile enthielten: Die Divertissements. Dabei bildete sich aber neben den Suiten und Parthien unter Annahme eines streng durchzuführenden Charakters in grossartigerem Massstabe eine ganz neue bedeutende Compositionsgattung aus: die moderne Claviersonate,[2] welche in neuerer Zeit eine Haupt- und Grundform geworden ist.

---

1. Der Name ist arabischen Ursprungs und bedeutet so viel als Königstanz.

2. Den ersten Versuch einer Claviersonate machte Johann Kuhnau, der Vorgänger Bach's an der Thomana, geboren 1667, gestorben am 25. Juni 1722. Sie erschien im Jahre 1695. Vorher kannte man nur Sonaten für andere Instrumente. Kuhnau's Sonate besteht aus drei Sätzen, einem in ein Fugato übergehendem Allegro, $^4/_4$ Takt in *B*; einem einfachen vierstimmigen Adagio in *Es*, und einem Allegro $^3/_4$ Takt in *B*, nach welchem das erste Allegro wiederholt wird. Schon aus diesem letzten Umstande ist ersichtlich, dass die neue Form ein abgeschlossenes zusammenhängendes Ganze in sich aufnehmen sollte. Von demselben erschienen im folgenden Jahre noch sieben Sonaten. Mattheson schrieb im Jahre 1713 eine „in Form einer Landcharte" hielt aber von dem neuen Genre nicht viel, weil wie er meinte, es mehr gerührt werden, als rühren, mehr die Finger in Bewegung setzen wollte, als die Herzen. Bach schrieb keine Claviersonaten sondern blieb bei der freieren Suitenform.

Verschieden von den eben erwähnten Parthien sind die Partiten. Um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts entstand die Variation. Zuerst wurde die Spielarie, eine kurze, zweistimmig bearbeitete, möglichst einfache und cantable Melodie[1] dazu verwendet, und die Variationen nannte man Verdoppelungen, auf französisch: ***doubles***, auf italienisch: ***partite***. Die Harmonie blieb in der Regel völlig unverändert, und die Variation beschränkte sich auf die Melodie, die dann auf alle mögliche Weise verbrämt, verziert und figurirt, auch mit Schnörkeln und Bravourpassagen aller Art versehen wurde. Der „Partiengeist", wie Mattheson diese Geschmacksrichtung seiner Zeitgenossen nennt, hatte dermassen überhand genommen, dass nicht nur Arien und Arietten dazu herhalten mussten, sondern fast alle beliebteren Compositionsgattungen, die Allemanden, Couranten u. s. w. davon angesteckt wurden und sich Verschnörkelungen und Verrenkungen aller Art gefallen lassen mussten. Besonders stark zeigten sich hierin die Franzosen. Auch auf den Choral wurde die Variation ausgedehnt, jedoch in edlerer Weise. Man benutzte solche Choralvariationen oder Choralpartiten meistens als Präludien zum nachfolgenden Chorale, indem man entweder den ***Cantus firmus*** oder auch eine oder mehrere der übrigen Stimmen variirte und figurirte, die Melodie abwechselnd in den Alt, Tenor oder Bass legte und dergleichen Abänderungen mehr machte. Aus der Choralpartite ist die figurirte Choralbearbeitung entstanden. Die berühmtesten Choralpartiten sind die von Bach über die Melodie: Vom Himmel hoch da komm ich her. — Die Kaiserling'sche Arie mit dreissig Variationen gehört ebenfalls zu den Partiten.

1. „Die nur deshalb so einfältig ankommt," meint Mattheson (in seinem vollkommenen Capellmeister, S. 232), „dass man sie auf unzählige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch seine Faustfertigkeit sehen zu lassen."

Übersicht sämmtlicher Compositionen Bach's.

Im Nachstehenden liefern wir ein Verzeichniss sämmtlicher noch erhaltenen Compositionen des grossen Tonmeisters sowohl wie derjenigen, von denen wir wissen, dass sie überhaupt existirt haben. Die Zahl derselben ist bedeutend, umfasst aber demungeachtet schwerlich alles, was er während der langjährigen Dauer seiner künstlerischen Wirksamkeit schuf. Manches ist im Laufe der Zeit sicher spurlos verschwunden, manches von ihm selbst, als ungenügend und der Aufbewahrung unwerth, bei Seite gelegt oder vernichtet worden. So viel übrigens ist gewiss: Was Bach an Hauptwerken geschrieben, hat sich vollständig und unversehrt erhalten.

Die bei den einzelnen Angaben befindlichen litterarischen Notizen geben Auskunft — so viel deren zu erhalten gewesen, — über die Zeit der Entstehung, den Zweck und sonstige Eigenthümlichkeiten der betreffenden Compositionen, über die noch vorhandenen Originalhandschriften, den Ort ihrer Aufbewahrung, so wie überhaupt über alles Bemerkenswerthe, was hinsichtlich jener in musikalisch-litterarischer Beziehung sich auffinden liess. Bei den bereits gedruckten Werken sind zugleich die bekanntesten verschiedenen Ausgaben, wo möglich auch jedesmal die ersten, und, so weit Gewissheit darüber zu erlangen war, die Jahrszahl ihres Erscheinens angeführt worden. Letzteres war um so schwieriger, als der Musikalienhandel es bekanntlich vorzieht, seine Erzeugnisse nicht mit Angabe der Zeit, in welcher sie das Licht erblickten, zu versehen.

Dass sich vielleicht einige Irrthümer mit vorfinden werden, ist möglich, ja sogar wahrscheinlich. An Vorarbeiten zu einem vollständigen Cataloge von Bach's Werken hat es bis jetzt, der wackern Bestrebungen Einzelner ungeachtet, noch immer gefehlt. Rühmlichst ist hier der fleissige Sammler Mosewius zu erwähnen, der in Betreff der Cantaten Lobenswerthes geleistet hat. Nicht weniger dis Peters'sche Musikalienhandlung, welche seit vollen funfzig Jahren unablässig bemüht ist, Bach's Clavier-, Orgel- und andere Compositionen zu sammeln, zu ordnen und in systematischer Folge herauszugeben.

Es machen in dem nachstehenden Verzeichnisse die Gesangcompositionen den Anfang. Auf sie folgen die für's Clavier und den Flügel, mit oder ohne Begleitung, dann die für Orgel und endlich die übrigen Instrumentalsachen. Auch ist ein Verzeichniss der besseren Sammelausgaben mit Angabe deren Inhaltes beigefügt worden.

I. Singcompositionen.

A. Cantaten und Kirchenstücke.

Deren hat Bach während der ganzen Dauer seiner Künstlerlaufbahn in ungemein grosser Anzahl geschrieben. Sie enthalten Schätze von unendlichem Kunstwerthe, in denen der grossartigste musikalische Gedanken- und Formenreichthum sich entfaltet. Alle Regungen der Seele, jede Stimmung des Gemüthes finden in ihnen ihren Ausdruck. Trauernd und tröstend, rührend und erheiternd, ermuthigend und jubelnd bringen sie das ganze innere menschliche Leben in seinen mannichfachsten Wechselfällen zur künstlerischen Anschauung; vor Allem aber leuchtet aus ihnen die christlich religiöse Auffassung hervor, die sich klar und deutlich in ihnen kundgibt; sie sind gewissermassen eine lebende Exegese des Evangeliums. Dabei kommt jedes Kunstmittel, jede sogenannte Schreibweise zur Anwendung, ohne Zwang und ohne Mühe, aber jedesmal da, wo es am wirkungsvollsten und passendsten ist. Indess nicht alle Compositionen dieser Art besitzen gleichen Werth. Es sind z. B. noch manche aus Bach's allerfrühester Zeit, vielleicht bereits in Arnstadt angefertigte, vorhanden, welche in Vergleich mit denen aus seiner spätern Periode völlig zurückstehen und nur als schwache Versuche gelten können.

Die Cantate bildete seit der Reformation einen Theil der Liturgie der Lutherischen Kirche. Ein zur Pericope passender oder eigends dazu gedichteter, musikalisch behandelter Text wurde, gewöhnlich in zwei Theilen, der eine unmittelbar vor, der andere nach der Predigt von den Choristen jeder Kirche und sonstigen Musikern vorgetragen. Während seiner Anstellung in Leipzig behandelte Bach diese Musikgattung mit ganz besonderer Vorliebe, und fand dabei, hinsichtlich der Aufführungen, in dem damaligen Leipziger Superintendenten, dem Doctor und Professor Primarius der Theologie, Salomon Deyling[1], eine treffliche Stütze. Deyling, als Gelehrter geachtet, als Redner geschätzt, ein Mann voll Willenskraft und redlichem Streben, fand es dringend nothwendig, den im Gottesdienste, namentlich auch in Betreff des musikalischen Theiles desselben eingerissenen geisttödtenden, ja sinn- und verstandslosen Schlendrian zu beseitigen und den Cultus in dieser Beziehung durch zweckmässige Musikaufführungen zu heben. Er war schon lange damit umgegangen, diese Idee in's Leben zu rufen. Als Bach nach Leipzig kam, schien dieser, mit seinen hohen künstlerischen Gaben, mit seinem christlich frommen Sinn, reinem Streben und festem Wollen, ihm der geeignetste Mann zu sein, ihn zu unterstützen. Beide besprachen sich auf's Angelegentlichste. Bach begriff sofort, worauf es ankam und legte Hand an's Werk. Zunächst wurde mit den Passionen, grösseren, an jedem Charfreitage und Ostersonntage aufzuführenden Musikstücken der Anfang gemacht, und bald darauf eine regelmässige, geordnete Sonntagsmusik eingeführt. Es war nämlich der Uebelstand eingerissen, dass der Inhalt dieser letzteren zuweilen ganz andere Dinge behandelte als die Predigt, und daher kamen beide Männer überein, dass Bach jedesmal zu Anfang der Woche dem Superintendenten einige seiner, zum nächsten Feste oder Sonntagsevangelium passende Kirchenstücke zu-

---

1. Geb. 1677, starb 1755.

sandte, aus welchen letzterer wählte. Allerdings war dazu ein bedeutender Vorrath von Musikstücken erforderlich, aber Bach schuf deren fortwährend, und so entstand die grosse Anzahl dieser Kunstwerke.

Es sind von den Cantaten im Ganzen mindestens fünf Jahrgänge, also über dreihundert, vorhanden gewesen. So viel gibt nämlich Forkel an. Aber Bach mag deren wohl noch mehr geschrieben haben. Es ist bekannt, dass jene Jahrgänge gleich nach seinem Tode von seinen beiden ältesten Söhnen, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel getheilt wurden. Jener erhielt davon das Meiste, weil er in seiner damaligen Stellung als Cantor und Musikdirector zu Halle es am Besten benutzen konnte. Leider that er es aber nicht. Seine, grossentheils selbst verschuldete traurige äussere Lage veranlasste ihn, das, was er von seines Vaters Compositionen besass, nach und nach zu veräussern. Carl Philipp Emanuel achtete die auf ihn überkommenen Schätze besser; was er davon besass, findet sich in dem nach seinem Tode herausgegebenen Verzeichnisse seines musikalischen Nachlasses sorgfältig angegeben. Es sind achtzig Kirchenstücke, also etwa der vierte Theil des Ganzen. Sie werden wohl meistens in Pölchau's Hände übergegangen sein, und müssen sich in diesem Falle in der Joachimsthaler Bibliothek zu Berlin vorfinden, welche die Pölchau'sche Sammlung Bach'scher Werke an sich gebracht hat. Diese Bibliothek besass auch bereits schon früher gegen ein und zwanzig aus dem Nachlasse der Princessin Amalie herstammende, also auf diese wahrscheinlich durch Kirnberger übergegangene Cantaten. Ausserdem aber bewahrte die Thomanerbibliothek zu Leipzig an hundert und zehn Kirchencantaten, welche zuerst vom Musikdirector August Eberhard Müller, der zwischen 1801 und 1809 Cantor der Thomasschule war, der Vergessenheit, in welcher sie bis dahin geruht hatten, wieder entzogen wurden. Vorher kannten selbst die gründlichsten Kenner Bach'scher Werke diesen Schatz nur durch Hörensagen. Nicht einmal Forkel scheint etwas davon gewusst zu haben. Müller machte zuerst wieder öffentlichen Gebrauch davon, indem er eine Anzahl theils in der Kirche, theils im Schulconcerte aufführte. Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung enthält im fünften Bande (Jahrgang 1803) S. 247 über diese Werke eine lesenswerthe Stelle. Es heisst dort in einem Aufsatze von Rochlitz: Niemand, der mit diesen erhabenen und tiefen Productionen nicht bekannt ist, kann sagen, dass er Bach kenne, indem er eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Zugleich enthalten sie so innige ausdrucksvolle Stücke, besonders im Erhabenen und wehmüthig Trauernden, dass auch keiner der unkundigsten Zuhörer dadurch nicht wäre ergriffen worden. — Leider aber sind seitdem, und zwar bereits vor dem Antritte Schicht's als Cantor der Thomana, alle Partituren Bach's, bis auf drei, eine Festcantate und zwei mit dem Namen „Bach" bezeichnete Kirchenstücke, verschwunden und nichts weiter ist übrig geblieben, als vier und vierzig Stücke eines Jahrganges in ausgeschriebenen Stimmen!

Bach selbst nannte diese Kirchenstücke theils Cantaten, theils Concerte, theils Dialogi. Die letztere Benennug dürfte wohl die älteren dieser Compositionen andeuten, indem aus dem früheren einfacheren, mehr recitativischen Kirchendialogus sich die eigentliche Cantate erst herausgebildet hat und eine spätere Kunstform ist.

Sie bestehen meistens aus einem kurzen einleitenden, Symfonie, Sonata oder ähnlich bezeichnetem Instrumentalsatze, auf welchem ein Chor folgt. An diesen schliessen sich Recitative, Arien, Duette, in grösserer oder geringerer Ausdehnung, und ein Chor, meistens eine Choralbearbeitung, endigt das Ganze. Sie sind in der Regel mehrstimmig, doch kommen auch welche für zwei, ja selbst für eine einzige Stimme vor. Die Begleitung ist mehr oder weniger stark besetzt, sehr obligat, wenigstens bei Bach; oft besteht sie nur aus einem einzigen Instrumente nebst dem Continuus.

In neuester Zeit ist viel für die Wiederauffindung dieser überall hin zerstreuten herrlichen Werke geschehen. Mendelssohn-Bartholdy hat sich durch Sammlung derselben sehr verdient gemacht, vorzüglich aber Mosewius in Breslau, welcher im Jahre 1846 bereits gegen hundert und vierzig einzelner Cantaten anführen konnte, auch manches Interessante über diese so wie über die darin vorkommenden Choräle geschrieben hat.[1]

Was die Instrumentirung der Cantaten sowohl wie aller übrigen für Gesang mit Instrumentalbegleitung geschriebenen Werke Bach's anlangt, so ist diese höchst mannichfaltig: Von der einfachsten Besetzung mit dem Continuus und etwa einer Hoboe oder Flöte, bis zum vollständigsten Orchester, wie es damals gestaltet war; wo wir denn noch manche Instrumente vorfinden, die jetzt, und theilweise wohl mit Unrecht, ausser Gebrauch gekommen sind. Dahin gehören z. B. die Gamba, Violino und Violoncello piccolo, die Oboe da Caccia, die Hautbois d'Amour, die Taille (Tenorhoboe), die Laute, der Sordun, auch beim Posaunenchore der [illegible]cornett und die *tromba di tirarsi*, was indess wahrscheinlich eine Zugtrompete sein wird. Flöten, Hoboen, mehrere Arten Hörner, das Fagot (Basson), Oboe in *B*, und das Geigenquartett kommen am häufigsten vor. Als Soloinstrumente figuriren besonders die Geige, Hoboe, Oboe da Caccia und die Trompete.

Nachstehendes enthält ein Verzeichniss sämmtlicher bis jetzt bekannt gewordener Cantaten Joh. Seb. Bach's, der für die Kirche sowohl, wie der für andere Zwecke bestimmten. Bei einem Paar derselben dürften Zweifel an der Aechtheit statt finden, es ist dies gehörigen Ortes bemerkt, doch muss die nähere Untersuchung der speciellen Kritik überlassen bleiben. Zuerst kommen die für bestimmte Sonn- und Festtage componirten, also wahrscheinlich zu einem der fünf Jahrgänge gehörigen, hierauf die einzelnen, denen diese nähere Bezeichnung fehlt, woran sich denn die übrigen Gelegenheitscantaten anschliessen. Endlich ist noch angegeben worden, was, so viel darüber hat in Erfahrung gebracht werden können, von diesen Sachen bereits im Druck erschienen ist.

---

1. J. S. Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen, dargestellt von Johann Theodor Mosewius, Musikdirector an der Universität zu Breslau. Berlin. Trautwein. 1845. 4. 31 Seiten Text nebst Notenbeilagen. — Vergl. L. A. M. Ztg. Bd. 46 (Jahrg. 1844), S. 105 ff.

a. Kirchencantaten für bestimmte Sonn- und Festtage.

Zum ersten Adventssonntage.

1. Nun komm' der Heiden Heiland. Mit Fundament, zwei Bratschen und Fagot.
2. *Cantata in Dominica Adv. Christi, a 4 Voc. con Strom. D.* $^3/_4$. (Voss'sche Sammlung Nr. 530, nach Mosewius' Angabe.)

Zum vierten Adventssonntage.

3. Bereitet die Wege. Mit Fundament und einer Hoboe.

Zum ersten Weihnachtstage.

4. Christen, ätzet diesen Tag. Mit Fundament, Trompeten, Pauken, zwei Hoboen und Basson.
5. Gelobet seist du Jesu Christ.
6. Unser Mund sei voll Lachen.
7. Uns ist ein Kind geboren.

Zum zweiten Weihnachtstage.

8. Christum wir sollen loben schon.
9. Dazu ist erschienen.
10. Ihr seid Gottes Kinder und wisset es nicht.
11. Selig, selig ist der Mann. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Zum dritten Weihnachtstage.

12. Ich freue mich in Dir.
13. Sehet, welch eine Liebe. Mit Fundament, Cornett, Trompeten und zwei Hoboen.
14. Süsser Trost, mein Jesu kommt. Mit Fundament, einer Flöte und einer Hoboe.

Zum Sonntage nach Weihnachten.

15. Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende. Mit Fundament, Trompeten, Cornett und drei Hoboen.
16. Lasset uns das Jahr vollbringen.
17. Tritt auf die Glaubensbahn. Mit Fundament, Flöte, Hoboe und Gambe.

Beschneidung Christi.

18. Herr Gott, Dich loben alle wir. Mit Fundament und drei Hoboen.
19. Jesu nun sei gepreiset.
20. Lobe den Herrn meine Seele.
21. Lobe Zion Deinen Gott.
22. Singet dem Herrn ein neues Lied.

Zum Sonntage nach Neujahr.

23. Schau lieber Gott, wie meine Feind'.

Zum Fest der Erscheinung Christi.

24. Die Könige aus Saba kamen her. Mit Fundament, zwei Hörnern, zwei Hoboen und zwei Flöten.
25. Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.

Zum ersten Sonntage nach Epiphanias.

26. Liebster Jesu, mein Verlangen. Mit Fundament und einer Hoboe.
27. Meinen Jesum lass ich nicht.
28. Mein liebster Jesus ist verloren; componirt im Jahre 1724. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Zum zweiten Sonntage nach Epiphanias.

29. Ach Gott wie manches Herzeleid; in *A*.
30. Meine Seufzer, meine Thränen. Mit Fundament, Flöten und Hörnern.

Zum dritten Sonntage nach Epiphanias.

31. Alles nur nach Gottes Willen. Mit Fundament und zwei Hoboen.
32. Herr wie Du willt, so schicks mit mir. Mit Fundament, zwei Hoboen und einem Horn.
33. Ich steh mit einem Fuss im Grabe.
34. Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.

Zum vierten Sonntage nach Epiphanias.

35. Jesus schläft, was soll ich hoffen. Mit Fundament und zwei Hoboen.
36. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.

Zum Sonntage Septuagesima.

37. Ich bin vergnügt mit meinem Glücke. Mit Fundament und einer Hoboe.
38. Ich hab in Gottes Herz und Sinn.
39. Nimm was Dein ist. Mit Fundament und Hoboen.

Zum Feste Mariä Reinigung.

40. Der Friede sei mit Dir.
41. Erfreute Zeit im neuen Bunde. Mit Fundament, zwei Hoboen und zwei Hörnern.
42. Ich habe genug. Mit Fundament und einer Hoboe.
43. Ich lasse Dich nicht.
44. Mit Fried und Freud' fahr ich dahin.

Zum Sonntage Sexagesima.

45. Erhalt uns Herr bei Deinem Wort.
46. Leicht gesinnte Flattergeister. Mit Fundament, einer Trompete, Hoboe und Flöte.
47. Weich wie der Regen und Schnee.

Zum Sonntage Estomihi (Quinquagesima).

48. Du wahrer Gott und David's Sohn. Mit Fundament und einer Hoboe.
49. Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
50. Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (1723.) Mit Fundament und einer Hoboe.
51. Sehet wir gehen hinauf.

Zum Feste Mariä Verkündigung.

52. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Zum Palmsonntage.

53. Himmelskönigin sei willkommen. Mit Fundament und einer Flöte.

Zum ersten Ostertage.

54. Christ lag in Todesbanden.
55. Der Himmel lacht. Mit Fundament, Trompeten, Pauken und Hoboen.

Zum zweiten Ostertage.

56. Erfreuet euch ihr Herzen. Mit Fundament, einer Trompete, zwei Hoboen und Basson.

Zum dritten Ostertage.

57. Ein Herz das seinen Jesum liebt. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Für Ostern überhaupt.

58. Denn Du wirst meine Seele.
59. So du mit deinem Munde.

Zum Sonntage Quasimodogeniti.

60. Am Abend aber desselbigen Tages. Mit Fundament, zwei Hoboen und Basson.
61. Halt im Gedächtniss Jesum Christ. Mit Fund., zwei Hörnern und zwei Hoboen.

Zum Sonntage Misericordias Domini.

62. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
63. Du Hirte Israel's, höre. Mit Fundament und zwei Hoboen.
64. Ich bin ein guter Hirt. Mit Fundament, zwei Hoboen und einem Violoncell.

Zum Sonntage Jubilate.

65. Ihr werdet weinen und heulen. Mit Fund., einer Trompete, Flöte und Hoboe.
66. Weinen, Klagen. Mit Fundament, einer Hoboe und Fagott.

Zum Sonntage Cantate.

67. Es ist Euch gut, dass ich hingehe. Mit Fundament und zwei Hoboen.
68. Wo gehest Du hin. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Zum Sonntage Rogate.

69. Bisher habt Ihr Gott gebeten. Mit Fundament und zwei Hoboen.
70. Wahrlich, ich sage Euch. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Zum Himmelfahrtsfeste.

71. Auf Christi Himmelfahrt allein.
72. Gott fähret auf mit Jauchzen. Mit Fundament, Trompeten, Pauken und Hörnern.
73. Wer da glaubet und getauft wird. Mit Fundament und zwei Hoboen.

Zum Sonntage Exaudi.

74. Sie werden Euch in den Bann thun (in *a*). Mit Fundament, Hörnern, Hoboen und einem Violoncello.
75. Sie werden Euch in den Bann thun (in *g*). Zweite Bearbeitung.

Zum ersten Pfingsttage.

76. Erschallet, ihr Lieder. Mit Fundament, Trompeten und Pauken.
77. O, ewiges Feuer.
78. Wer mich liebet, wird mein Wort halten. Mit Fundament, Trompeten, Pauken und Hörnern.

Zum zweiten Pfingsttage.

79. Also hat Gott die Welt geliebet.

80. Bleib bei uns, denn es will Abend werden. Mit Fund., Hörnern und Hoboen.

81. Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. Mit einem Concerto als Einleitung. Mit Fundament, Geigenquartett, zwei Hoboen, Taille (Tenorhoboe) und zwei Corni da Caccia. (Mos.)

Zum dritten Pfingsttage.

82. Er rufet seinen Schafen. Mit Fund., Trompeten, zwei Flöten und einem Violoncello.

83. Erwünschtes Freudenlicht. Mit Fundament und zwei Flöten.

Zum Trinitatisfeste.

84. Es ist ein trotzig und verzagt Ding.

85. Gelobet sei der Herr. Mit Fundament und Hoboen.

Zum ersten Sonntage nach Trinitatis.

86. Brich dem Hungrigen Dein Brot. Mit Fundament, zwei Flöten und zwei Hoboen.

87. Die Elenden sollen essen. Mit Fundament, Trompeten, Flöten und Hoboen.

88. O Ewigkeit du Donnerwort.

89. Was hilft des Purpurs Majestät.

Zum zweiten Sonntage nach Trinitatis.

90. Ach Gott vom Himmel sieh darein.

91. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes. Im Jahre 1723 componirt. Mit Fundament, einer Trompete und einer Hoboe.

92. Ich glaube, lieber Herr.

93. Schmücke dich, o liebe Seele.

Zum dritten Sonntage nach Trinitatis.

94. Ach Herr, ich armer Sünder.

Zum Johannisfest.

95. Christ, unser Herr zum Jordan kam.

96. Freue Dich erlöste Schaar. Mit Fundament, Trompeten, Pauken, zwei Flöten und zwei Hoboen.

97. Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe.

Zum vierten Sonntage nach Trinitatis.

98. Barmherziger Herr der ewigen Liebe. Im Jahre 1715 componirt. Mit Fundament, einer Trompete, einer Hoboe und einem Fagot.

99. Ein ungefärbt Gemüthe von deutscher Treu.

100. Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ.

101. O Ewigkeit, du Donnerwort.

Zum fünften Sonntage nach Trinitatis.

102. In allen meinen Thaten. Mit Fundament und zwei Hoboen.

103. Siehe, ich will viel Fischer aussenden. Mit Fund., zwei Hörnern und zwei Hoboen.

104. Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Zum sechsten Sonntage nach Trinitatis.

105. Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust. Mit Fundament und einer Hoboe.

Zum Feste Mariä Heimsuchung.

106. Herz und Mund und That und Leben. Mit Fundament, Trompeten und Fagot.

107. Meine Seele erhebet den Herrn.

Zum siebenten Sonntage nach Trinitatis.

108. Aergre Dich, o Seele, nicht. Componirt 1723. Mit Fund., zwei Hoboen u. Fagot.

109. Es wartet alles auf Dich. Mit Fundament und zwei Hoboen.

110. Was willst Du Dich betrüben.

Zum achten Sonntage nach Trinitatis.

111. Erforsche mich und erfahre.

112. Es ist gesagt, Mensch, was gut ist. Mit Fund., zwei Hoboen und zwei Flöten.

113. Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.

Zum neunten Sonntage nach Trinitatis.

114. Ach Gott, wie manches Herzeleid; in *C*.

115. Herr, gehe nicht ins Gericht. Mit Fund. und zwei Hoboen.

116. Thue Rechnung, Donnerwort.

117. Was frag ich nach der Welt.

Zum zehnten Sonntage nach Trinitatis.

118. Herr, Deine Augen sehen auf den Glauben. Mit Fund., zwei Hoboen u. einer Flöte.

119. Herr, Deine Augen sehen auf den Glauben. Mit Fund. und Hoboen. Andere Bearbeitung, zum Theil von Em. Bach mit herrührend.

120. Nimm von uns Herr, Du treuer Gott. (Litanei.)

121. Schauet doch und sehet, ob irgend.

Am elften Sonntage nach Trinitatis.

122. Herr Jesu Christ, Du höchstes Gut.

123. Siehe zu, dass Deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei. Mit Fund. und Hoboen.

Zum zwölften Sonntage nach Trinitatis.

124. Geist und Seele wird verwirret. Mit Fund. und drei Hoboen. Enthält zwei grössere Instrumentalsätze (Symfonien) mit obligater Orgel.

125. Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren. (Kommt auch unter dem Namen Johanniscantate vor.)

Zum dreizehnten Sonntage nach Trinitatis.

126. Allein zu Dir, Herr Jesu Christ.

127. Du sollst Gott, Deinen Herren, lieben.

128. Ihr, die Ihr Euch von Christo nennet. Mit Fund., zwei Hoboen und zwei Flöten.

129. Wer sich selbst erhöhet.

Zum vierzehnten Sonntage nach Trinitatis.

130. Es ist das Heil uns kommen her. (Kommt auch unter der Bezeichnung Dom. VI. p. Trin. vor.)

131. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
132. Wer Dank opfert. Mit Fund. und zwei Hoboen.

Zum funfzehnten Sonntage nach Trinitatis.

133. Warum betrübst du dich, mein Herz. Mit Fund. und zwei Hoboen.
134. Was Gott thut, das ist wohlgethan.

Zum sechzehnten Sonntage nach Trinitatis.

135. Christus der ist mein Leben.
136. Komm, du süsse Todesstunde.
137. Liebster Gott, wann werd ich sterben. (In *E*, soll auch in *D*, mit andrer Instrumentirung vorhanden sein. Mos.)
138. Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. Mit Fund., Hoboen und einem Horn.

Zum siebzehnten Sonntage nach Trinitatis.

139. Ach lieben Christen, seid getrost.
140. Bringet dem Herrn Ehre. Mit Fund. und einer Trompete.
141. Wer sich selbst erhöhet.

Zum achtzehnten Sonntage nach Trinitatis.

142. Gott allein soll mein Herze haben. Mit Fund. und Hoboen.
143. Herr Christ, der einige Gottes Sohn.

Zum St. Michaelisfest.

144. Es erhub sich ein Streit. Mit Fund., Trompeten, Pauken und zwei Hoboen.
145. Herr Gott, Dich loben alle wir.
146. Man singet mit Freuden.
147. Siehe, es hat überwunden.

Zum neunzehnten Sonntage nach Trinitatis.

148. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
149. Ich will den Kreuzstab tragen.
150. Wo soll ich fliehen hin.

Zum zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

151. Ach, ich sehe jetzt, da ich zur Hochzeit gehe.
152. Ich geh, und suche mit Verlangen.

Zum Reformationsfeste.

153. Ein' feste Burg ist unser Gott. Um 1723 componirt.
154. Gott der Herr ist Sonn' und Schild. Mit Fund., Pauken, Hörnern und Hoboen.

Zum ein und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

155. Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.
156. Ich glaube, lieber Herr, hilf.

Zum zwei und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

157. Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
158. Was soll ich aus Dir machen.

Zum drei und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

159. Falsche Welt, Dir trau ich nicht.

160. Wohl dem, der sich auf seinen Gott.

Zum vier und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

161. Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.

162. Ich warte auf Dein Glücke.

Zum fünf und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

163. Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.

164. Es reisset Euch ein schrecklich Ende.

Zum sechs und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

165. Wachet, betet.

Zum sieben und zwanzigsten Sonntage nach Trinitatis.

166. Wachet auf, ruft uns die Stimme. Mit einem Solo für Violino piccolo.

Für alle Zeiten. *(Per ogni tempo.)*

167. Jauchzt Gott in allen Landen. (Bei Mos. für Dom. 15. p. Tr.) Mit Fund., Tromp. und Pauken.

168. Ich hatte viel Bekümmerniss. (Ps. 94.) Mit Fundament, Hoboe, Fagot, Trompeten und Pauken.

Grössere Cantaten: Oratorien.

Zu Weihnachten.

169. ***Oratorium tempore nativitatis Christi in VI Part. divis.*** P. I. Jauchzet, frohlocket etc. Mit Trompeten, Pauken, Flöten, Hoboen und Fagot. P. II. Und es waren Hirten auf dem Felde etc. Mit Hörnern, Flöten und Hoboen. P. III. Herrscher des Himmels etc. Mit Trompeten, Pauken, Flöten u. Hoboen. P. IV. Fallt mit Jauchzen. etc. Mit Hörnern und Hoboen. P. V. Ehre sei Dir Gott gesungen etc. Mit Hoboen. P. VI. Herr, wenn die stolzen Feinde etc. Mit Trompeten, Pauken und Hoboen.

Zu Ostern.

170. ***Oratorium in fest. Pasch.*** Kommt, eilet und laufet. Mit Fund., Trompeten, Pauken, zwei Hoboen und Basson.

Zu Himmelfahrt.

171. ***Oratorium in f. Ascens. Dom.*** Lobet Gott in seinem Reichen etc. Mit Fund., Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.

b. Cantaten ohne nähere Bezeichnung der Perikopen.

172. Aus der Tiefe ruf ich Herr zu Dir.

173. Bringet dem Herrn Ehre; in *D.*

174. Christe, Du Lamm Gottes. Incomplet; nur der Chor ist vorhanden.

175. Das ist ja gewisslich wahr.
176. Denn Du wirst meine Seele; in *B*.
177. Der Herr denket an Euch.
178. Gedenke, Herr, wie es uns gehet.
179. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
180. Gott ist mein König. Mit Begleitung von Flöten, Hoboen, Basson, Trompeten und Pauken.
181. Gott, wie Dein Name.
182. Ich habe meine Zuversicht.
183. Lobet den Herrn, alle Heiden.
184. Lobt ihm mit Herz und Munde.
185. Mache dich mein Geist bereit.
186. Meine Seele rühmet.
187. Mein Gott wie lang.
188. Mein Herze schwimmt in Blut. Discantcantate mit Begleitung einer Hoboe.
189. Nach Dir verlangt mich.
190. Nun ist das Heil und die Kraft. (Ist ein einzelner Chor.)
191. Nur jedem das Seine.
192. O Jesu Christ, mein's Lebens Licht.
193. O Wunderkraft der Liebe.
194. Schlage doch, gewünschte Stunde. Enthält eine Altarie mit Glocken über denselben Text. *Aus **Bach's** frühester Zeit.*
195. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
196. Widerstehe doch der Sünde.
197. Wir danken Dir Gott; in *D*.
198. Wir müssen durch viel Trübsal. Mit vorangehendem Orgelconcert; in *g*.

Ausser obigen Kirchencantaten existiren unter **Johann Sebastian Bach's** Namen noch einige, die erweislich nicht von ihm geschrieben sind, und andere, deren Aechtheit mindestens bezweifelt werden dürfte. Dahin gehören:

1. Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn.
2. Lasset uns ablegen die Werke.

Beides sind eigentlich Motetten; die erste von **Johann Christoph**, die zweite von **Wilhelm Friedemann Bach** componirt. Unmöglich ist es übrigens nicht, dass auch **Joh. Seb. Bach** seinerseits dieselben Texte zu Cantaten benutzt habe, doch konnte ich bis jetzt nichts Näheres darüber in Erfahrung bringen.

BWV 221 3. Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz.[1]

Trägt auch nicht die geringste Spur **Bach**'schen Geistes, und würde nur dann für ächt

---

1. Befindet sich nebst neun andern Cantaten von J. S. **Bach** in der Bibliothek des königlichen Instituts für Kirchenmusik zu Breslau, wo sie **Mosewius** auffand.

gehalten werden können, wenn sich das Autografon auffinden liesse. (Mos.) Eben so dürfte eine in Abschriften vorkommende Estomihi-Cantate:

4. So gehst Du denn mein Jesu hin,

sehr zweifelhaft sein und vielleicht vom Bückeburger Bach herrühren.

c. Gelegenheits-Cantaten.

Zum Geburtstage des Fürsten von Anhalt-Cöthen.

Durchlauchtigster Leopold. Wahrscheinlich 1718 componirt. Sie kommt übrigens auch unter der Bezeichnung: *Fer. II. Pentec.* und mit dem Text: Erhöhtes Fleisch und Blut, vor. Mit Fundament und zwei Flöten.

Auf das Namens- und Geburtsfest des Königs von Polen und Churfürsten von Sachsen.

Mit Fundam., Flöten, Hoboen, Trompeten und Pauken. Ursprünglich zu Ehren eines Herrn Dr. Korte componirt.

Drama, der Königin zu Ehren. Mit Fund., Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen. 1725.

Glückwünschungscantate auf die Ankunft des Königs. Mit Fund., Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.

Glückwünschungscantate auf einen sächsischen Prinzen.

Cantate: Der Streit zwischen Phöbus und Pan.

Ist, muthmasslich 1725, für den sächsischen Hof geschrieben, mit Begl. von Flöten, Hoboen, Trompeten und Pauken.

Auf die Rathswahl zu Leipzig.

Wir danken Dir. *Componirt im Jahre 1731.* Mit Fund., Trompeten, Pauken und zwei Hoboen.

Gott man lobt Dich in der Stille. *Concerto.*

Cantate bei Einweihung der Orgel zu Stönnthal.

Höchst erwünschtes Freudenfest. Mit Fund., zwei Hoboen, Basson und Violoncell. Ist auch: *ad Fest. Trinitat.* bezeichnet.

Cantate zu Ehren eines Lehrers.

Schwingt freudig Euch empor. Mit Fundament und zwei Hoboen. Auch als Cantate zum 1. Advent bezeichnet.

Confirmationscantate.

Gott der Hoffnung erfülle Euch.

Copulationscantate.

Dem Gerechten muss das Licht. Mit Fund., Flöten, Hoboen, Trompeten und Pauken.

Trauungscantate.

Gott ist unsre Zuversicht, wir vertraun. Mit Fund., Trompeten, Pauken, zwei Hoboen und Basson.

Hochzeitscantate.

O holder Tag. Für eine Singstimme, mit Begleitung einer Flöte und einer Hoboe.

14*

Cantate, ohne weitere Bezeichnung.

202 Weichet nun, betrübte Schatten.

Cantate von der Vergnügsamkeit.

204 Ich bin in mir vergnügt.

(Es kommt auch noch eine Cantate vor unter der Bezeichnung: Der vergnügte Mensch. Wahrscheinlich sind beide identisch.)

Mit Begleitung einer Flöte und einer Hoboe.

Trauercantate auf das Ableben der Königin von Polen.

198 Christiane Eblardine, Churfürstin von Sachsen und Königin von Polen, starb im Jahre 1727, in welcher Veranlassung eine grosse Trauerfeierlichkeit in der St. Paulikirche zu Leipzig statt fand. Zum Zwecke derselben componirte Bach im October 1727 die obige Cantate, deren Chöre zwar einfach, aber höchst anziehend sind.

Trauercantate zur Begräbnissfeier des Fürsten Leopold von Anhalt-Cöthen.

244b Ist im Jahre 1728 componirt. Sie enthält Doppelchöre von ungemeiner Pracht und Wirkung.

Bauerncantate, bei Einführung eines neuen Gutsherren.

212 Mer han an neue Oberkat. Für zwei Singstimmen und Fundament, mit Begleitung von Horn und Flöte.

Komische Cantate, auch Koffeecantate genannt.

211 Schlendrian mit seiner Tochter Liessgen, für Sopran, Tenor und Bass. Mit Fundam. und Flöte.

Obiges Verzeichniss umfasst sämmtliche bis jetzt bekannt gewordenen Cantaten. Es leidet wohl keinen Zweifel, dass deren noch manche andere, vielleicht unbeachtet und ungekannt an verschiedenen Orten sich vorfinden dürften. Unbegreiflich bleibt es, wie die Sammlung der Thomana so spurlos, obendrein kurz nach der Wiederauffindung, hat verschwinden können. Schicht, der im Jahre 1809 sein Amt als Cantor der Thomasschule antrat, fand sie, wie bereits oben erwähnt, nicht mehr vor. Sein Vorgänger, Eberhard Müller aber war es, der sie entdeckt hatte und sich um deren Wiedereinführung und Aufführung alle erdenkliche Mühe gab. Möglich ist es, dass diese Schätze, da dieser letzterer sie behufs der Durchsicht und Benutzung zu sich genommen, nach seinem Tode mit in seinen Nachlass gerathen, und so entweder zerstreut oder verkommen sind.

Von den Cantaten sind nur einige wenige vollständig in Druck erschienen, einzelne Theile derselben dagegen in bedeutender Anzahl. Zu den letztern gehört die gleich näher zu erwähnende, von C. P. E. Bach veranstaltete Choralsammlung.

d. Gedruckte Ausgaben vollständiger Cantaten und einzelner Stücke aus solchen.

Cantate für vier Singstimmen, von J. S. Bach, über den Text: Ein' feste Burg ist unser Gott. (Zum Reformationsfeste.) Mit Orchesterbegleitung, Part. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Erschien 1820.

Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung, von J. S. Bach In Part. mit Chorstimmen und untergelegter Fortepianobegleitung, herausgegeben von J. P. Schmidt. No. 1. Nimm, was Dein ist, und gehe hin. *Domin. LXX.* No. 2. Himmelskönig, sei willkommen. *Dom. Palmar.* No. 3. Barmherziger Herr der ewigen Liebe. *Dom. IV. post Trinit.* Berlin, Trautwein. Erschien i. J. 1844.

Kirchenmusik zu vier Singstimmen von J. S. Bach, herausgegeben von A. B. Marx (i. J. 1831). No. 1. Litanei: Nimm von uns Herr, Du treuer Gott. (*Dom. X. p. Trin.* Unvollständig.) No. 2. Herr Deine Augen sehen auf den Glauben. (*Dom. X p. Trin.*) No. 3. Ihr werdet weinen. (*Dom. Jubilate.*) No. 4. Du Hirte Israel's, höre. (*Dom. Misericord. Domini.*) No. 5. Herr, gehe nicht ins Gericht. (*Dom. IX p. Trin.*) No. 6. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. (Zu den Cantaten ohne Bezeichnung der Pericopen gehörig.) In zwei Bänden, Partitur mit Singstimmen; auch im Clavierauszuge. Bonn, bei Simrock.

Komische Cantaten, von J. S. Bach; 1. Bauerncantate: Mer han an neue Oberkat. 2. Schlendrian mit seiner Tochter Liesschen. Herausgegeben von S. M. Dehn. Partitur. No. 1. Leipzig, bei Klemm. No. 2. Berlin, bei G. Cranz. 1837.

* * *

Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von C. P. E. Bach. Erster Theil. Gedruckt und zu finden bei Fr. Wilh. Birnstiel, königl. privil. Buchdrucker. 1765. Querf. 50 S. Zweiter Theil, ebendas. 1769. 54 S.

Jeder Theil enthält hundert, zumeist den Cantaten, Passionen und Motetten J. S. Bach's entnommene Choralbearbeitungen. Schon aus diesem Umstande erhellt, von welchem Gesichtspunkte aus diese Compositionen betrachtet und beurtheilt werden wollen. Ursprünglich integrirende Bestandtheile grösserer zusammenhängender Tonstücke eignen sie sich weder für die Leitung des Kirchengesanges, noch sind sie überhaupt jemals dazu bestimmt gewesen. Der Abt Vogler und C. M. von Weber, denen dies unbekannt war, haben sich daher verleiten lassen, über Wesen und Zweck derselben ein völlig falsches Licht zu verbreiten, namentlich der erste, der daran den Massstab eines von ihm mit eben so viel Scharfsinn ersonnenen als mit der Charlatanerie,[1] die in seinem ganzen künstlerischen Wirken überall durchblickt, öffentlich verkündeten, angeblich in Grossgriechenland entstandenen Urchoralsystems zu legen versuchte, wo es denn natürlich war, wenn die Vergleichung ein schiefes Urtheil ergab. Freilich kann es scheinen, als ob C. P. E. Bach selbst zu dem Missverständnisse die erste Veranlassung gegeben habe, indem er in der Vorrede zum ersten Theile erwähnt, dass er durch die

1. Gerade dieser Charakterzug Voglers, der überhaupt mit seinem, übrigens umfassenden Wissen, gern prahlte, um es an den Mann zu bringen, und das daraus gegen ihn entsprungene Vorurtheil hat ohne Zweifel bis auf den heutigen Tag die Anerkennung seines, fast in allen Fächern der Musik eminenten Talentes dermassen beeinträchtigt, dass z. B. seinen wirklich ausgezeichneten Compositionen lange nicht die Würdigung zu Theil geworden ist, die sie von Rechts und Kunst wegen beanspruchen dürfen.

Herausgabe dieser Choräle ein vollständiges Choralbuch zu liefern beabsichtige; doch sagt er keineswegs, dass es zur Begleitung des Gemeindegesanges bestimmt sei, und wenn er fortfährt, dass er sie Kennern der Harmonie, so wie Lernbegierigen in der Setzkunst vorlege, als Muster für fliessende Mittelstimmen und als Anleitung statt mit dem steifen Contrapunkt den Anfang mit Chorälen zu machen, so sollte man glauben, dass dadurch der nächste Zweck der Sammlung genau genug ausgesprochen worden sei, mindestens um Missverständnisse, wie die erwähnten, zu verhüten.

Carl Phil. Em. Bach, der auf dem Titel als Herausgeber genannt wird, hat übrigens die Besorgung der Ausgabe erst übernommen, nachdem schon mehrere Bogen derselben abgedruckt waren, weshalb denn auch vier Choräle darin vorkommen, die nicht von J. S. Bach herrühren.[1]

Der zweite Theil, dem, der Vorrede nach, noch zwei andere folgen sollten, ist bei weitem schlechter redigirt als der erste. Möglicherweise hat Kirnberger, keinenfalls aber C. P. E. Bach, ihn herausgegeben. Letzterer würde in der Behandlung der Werke seines Vaters sicher eine grössere Sorgfalt bewiesen und Nachlässigkeiten, wie sie sich hier zeigen, vermieden haben. So z. B. finden sich sechs Choräle aus dem ersten Theile hier abermals abgedruckt, ein Choral ist doppelt vorhanden und das Ganze durch grobe Druckfehler entstellt.

Die eben erwähnten beiden Schlussbände des Werkes sind indessen nicht erschienen, dagegen kündigte Kirnberger, dem C. P. E. Bach das gesammte erforderliche Material bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, im Jahre 1782 eine neue, vollständige, von ihm besorgte Auflage an, von welcher der erste Theil aber erst im Jahre 1784, ein Jahr nach Kirnberger's Tode, erschien. Der Titel dieser Ausgabe ist folgender:

Johann Sebastian Bach's vierstimmige Choralgesänge, erster Theil. Leipzig, bei Joh. Gottl. Imm. Breitkopf. gr. Quer-4. 54 S.

In dieser von C. P. E. Bach mit einer Vorrede[2] begleiteten Ausgabe sind zwar die apokryfen vier Choräle weggelassen, im Uebrigen aber ist derselben auch nur wenig Aufmerksamkeit von Seiten ihres Herausgebers zu Theil geworden. So kommen z. B. nicht weniger als acht und zwanzig Choralbearbeitungen, unter anderer Melodiebezeichnung, ganz unverändert doppelt, einer sogar dreimal vor, sonstiger Ungenauigkeiten nicht zu gedenken. Das Werk war im Jahre 1787 vollständig erschienen und enthält im Ganzen 371 Choräle. Es sollten deren eigentlich, wie der Herausgeber gleich von Anfang an, nämlich in der Vorrede zum zweiten Theile der ersten Ausgabe, angezeigt hatte, volle vierhundert sein, eine Zahl, die, wenn man die eben erwähnten Doubletten hinzurechnet, auch richtig herauskommt.

Im Jahre 1832 wurde eine abermalige, mit einer Vorrede von C. F. Becker versehene Auflage veranstaltet, unter dem Titel:

371 vierstimmige Choralgesänge von Johann Sebastian Bach. Dritte Aufl. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

---

1. Vergl. die angeführte Vorrede zum ersten Theile.

2. Die jedoch nur in einem, mit einigen Zusätzen versehenen wiederholten Abdruck der Vorrede zur ersten Ausgabe besteht.

Auch diese lässt die gehörige Redaction sehr vermissen. Sie ist ein fast unveränderter, nur aus dem Discant- in den Violinschlüssel, obendrein sehr nachlässig, transponirter Abdruck der früheren, mit vermehrten Fehlern.

Im Jahre 1841 veranstaltete C. F. Becker eine neue Ausgabe. Der Titel derselben ist: Johann Sebastian Bach's vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit einem Vorworte begleitet von C. F. Becker. Mit Joh. Seb. Bach's Porträt. Leipzig, bei Robert Friese. 8.

In dieser hat der Herausgeber sämmtliche Bearbeitungen eines und desselben Chorals immer unter eine Tonart gebracht, zu welchem Zweck ist nicht recht einleuchtend. Uebrigens sind alle Choräle in Partitur gesetzt. Der 5stimmige Choral: Welt, ade, ich bin Dein müde, ist übrigens von Rosenmüller, und bereits vor Bach's Geburt 1682 zu Leipzig gedruckt.

Ein Mehreres als das vorstehend Erwähnte scheint von Joh. Seb. Bach's Kirchencantaten nicht in den Druck gekommen zu sein, wenigstens hat es mir bis jetzt nicht gelingen wollen, dieserhalb etwas Zuverlässiges in Erfahrung zu bringen.

D. Motetten.

Gewiss hat Joh. Seb. Bach auch in dieser, zu seiner Zeit noch sehr beliebten Gattung von Gesangcompositionen viel geschaffen, doch ist nur verhältnissmässig wenig davon übrig geblieben. Da eine vollständige geordnete Sammlung der Partituren niemals existirt hat, so mögen sie sich zerstreut haben und so zum grössten Theile verloren gegangen sein. Merkwürdig ist es übrigens, dass noch gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, während Doles das Cantorat der Thomasschule bekleidete, eine vollständige Sammlung von Bach's Motetten in der musikalischen Bibliothek derselben, freilich nicht in Partitur, sondern in ausgeschriebenen Stimmen aufbewahrt gewesen sein soll. Doles nämlich überraschte den damals für kurze Frist in Leipzig verweilenden Mozart bei seinem Besuche der Thomana durch Aufführung der doppelchörigen Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" von J. S. Bach. Mozart, hingerissen von der Schönheit dieses Gesangstückes erkundigte sich nach den übrigen, wo er denn, wie erzählt wird[1], auf die Kunde, dass die Schule sämmtliche Motetten in ausgeschriebenen Stimmen besitze, sich diese vorlegen liess, und bei deren Durchsicht mehrere Stunden mit innigem Behagen verweilte. Wie dem übrigens auch sein möge, so viel ist gewiss, dass Bach ausser den nachstehend zu erwähnenden noch eine Anzahl anderer kürzerer mit ursprünglich lateinischem Text geschrieben hat,[2] die jedoch bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden sind.

Folgende Motetten sind bekannt und noch vorhanden:

1. Jesu meine Freude.
2. Der Herr hilft unsrer Schwachheit.
3. Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir.

---

1. Vergl. Leipzg. Allg. Mus. Zeitung, 1. Jahrg. (1798) S. 117.
2. Vergl. Gerbers neues Tonkünstlerlexicon, Thl. I., S. 222; auch Leipz. Allg. Ztg. 14. Jahrg. (1812) S. 619.

4. Wie sich ein Vater.
5. Sei Lob und Preis mit Ehren.
6. Was mein Gott will, das gescheh' allzeit.

Die obigen sechs Motetten sind für vier Singstimmen mit Fundament. Bach schrieb sie, wie alle übrigen, zunächst für den Thomanerchor, also nach dem Jahre 1723. Unter ihnen zeichnet sich die vierte durch demüthig hingebende innige Frömmigkeit aus, die fünfte aber ist ein Musikstück von so erhabenem Charakter, wie selten eins gefunden wird.

7. Jesu meine Freude.
8. Komm Jesu komm.

Beide für fünf Singstimmen.

9. Jauchzet dem Herrn alle Welt.
10. Fürchte Dich nicht, ich bin bei Dir.
11. Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf.
12. Komm Jesu, komm.
13. Singet dem Herrn ein neues Lied. Diese und No. 11 sind ein Paar der schwierigsten Gesangstücke.
14. Jesu meine Freude.
15. Lob, Ehr und Weisheit.

Diese letzten sieben sind die berühmten zweichörigen für acht Singstimmen.

Von sämmtlichen eben erwähnten Motetten fanden sich die unter den Nummern 1, 2 und 9 erwähnten in Emanuel Bach's Nachlass, stehen auch in dessen mehrerwähntem Cataloge mit verzeichnet. Von den Nummern 3, 7, 10, 11, 12, 13, werden die Handschriften in der Bibliothek des Joachimsthal'schen Gymnasiums aufbewahrt. Aus dem Nachlasse der Prinzessin Anna Amalia herrührend, sind sie wahrscheinlich ursprünglich im Besitze Kirnbergers, des Lehrers dieser letztern, gewesen.

Gedruckt sind folgende:

Im Jahre 1802 und 1803 gab Schicht eine Collection von fünf achtstimmigen und einer fünfstimmigen, nämlich: Singet dem Herrn, 8stimmig. Fürchte Dich nicht, 8st. Ich lasse Dich nicht, 8st. Komm Jesu, komm, 8st. Jesu, meine Freude, 8st. Der Geist hilft, 8st., in zwei Heften bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig in Partitur heraus, welche im Jahre 1846 von Neuem wieder aufgelegt sind. Doch beging Schicht das Versehen, welches auch in der neuen Auflage wiederholt ist, die übrigens sehr schöne Motette: Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn, welche nicht von Johann Sebastian Bach, sondern von Johann Christoph Bach (geb. zu Arnstadt, i. J. 1643) componirt ist, mit aufzunehmen.

Im Jahre 1819 erschien bei Breitkopf und Härtel in Leipzig:

Achtstimmige Motette: Lob, Ehre und Weisheit. In Partitur.

und ebendaselbst bei Kollmann:

Motetto: Jauchzet dem Herrn alle Welt, für acht Singstimmen in zwei Chören mit Fundament. Part. Herausgegeben von J. S. Döring.

Die übrigen sind bis jetzt noch ungedruckt.

C. Passionen.

Ueber die Anzahl der von Joh. Seb. Bach hinterlassenen Passionen ist man lange in Zweifel gewesen. Forkel spricht in seiner Lebensbeschreibung Bach's von fünfen, kann jedoch nur zwei, die Matthäus und die Johannespassion namentlich angeben. In dem in Mizler's musikalischer Bibliothek, Band 4, befindlichen Nekrolog Bach's ist ebenfalls von fünfen, doch ohne nähere Bezeichnung, die Rede. Rochlitz dagegen will nur von dreien wissen, und glaubt nicht, dass überhaupt mehrere existirt haben, weil er als Thomasschüler unter Doles deren nur so viel kennen gelernt und mitgesungen habe. Die beiden so eben namentlich angeführten Passionen, finden sich nun in dem mehrfach erwähnten Cataloge über C. P. E. Bach's musikalischen Nachlasse folgendermassen bezeichnet:

Zweichörige Passion nach dem Matthäus, mit Begleitung zweier Flöten, zweier Hoboen, einer Gambe, einer Laute, eines Violoncello und zweier Oboi d'amore; und

Passion nach dem Evangelisten Johannes, mit Begleitung zweier Flöten und zweier Hoboen.

Die Partituren waren Autografien J. S. Bach's, und die erstgenannte kam in Pölchau's Besitz; jetzt wird sie in der Joachimsthal'schen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt. Ausserdem aber findet sich in dem genannten Cataloge am Ende des Verzeichnisses der auf E. Bach überkommenen Gesangstücke seines Vaters noch folgende kurze Angabe:

Eine Passion nach dem Matthäus; incomplet.

Bei der grossen Sorgfalt mit welcher dieser Catalog, wie aus allen Einzelheiten desselben hervorgeht, abgefasst ist, lässt sich nicht gut annehmen, dass die zuletzt erwähnte Passion mit der ersten identisch sei. Mindestens würde dies, wenn es der Fall wäre, sich darin angegeben finden. Ausserdem enthält die erste den ausdrücklichen Beisatz, dass sie zweichörig sei, der bei der zweiten fehlt. Wahrscheinlich hat also Bach die Leidensgeschichte nach dem Matthäusevangelium zweimal bearbeitet. Die Passionsmusik nach dem Lucas besass Schicht; die Partitur von der nach dem Marcus ist bis jetzt noch nicht wieder aufgefunden, darüber indess, dass sie existirt habe, soll gleich der Nachweis geliefert werden. Die Partitur der Johannispassion befand sich in Händen des Musikdirector Zelter.

Die Passionsmusiken gehörten, so gut wie die Sonn- und Festtagscantaten früher mit zur lutherischen Liturgie: Am Charfreitage wurde, selbst in der kleinsten Kirche, die Leidensgeschichte musikalisch-dramatisch, oder oratorisch, je nachdem die Kräfte dazu vorhanden waren, aufgeführt. In der neueren Zeit hat sich indessen das Interesse dafür verloren. [1]

Was nun die fünf Bach'schen Musiken dieser Art anlangt, so hat der Dichter Picander, dessen wahrer Name Christian Friedrich Henrici ist, und der in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lebte, die Texte zu zweien derselben verfasst. Der der doppelchörigen Matthäus-

1. Vergl. den sehr interessanten, in der Leipziger allg. mus. Ztg. Bd. 33, (Jahrg. 1831) S. 265 ff. befindlichen, von Rochlitz verfassten Aufsatz: „Ueber die Aufführung von Kirchenmusiken, als liturgischen Theil des Gottesdienstes."

passion findet sich im zweiten Theile auf S. 101 ff. der zweiten, im Jahre 1734 zu Leipzig herausgekommenen Auflage seiner Werke. Bei dem Gedichte steht zugleich die Notiz, dass die Passion bei der Vesper in der Kirche St. Thomä zu Leipzig, und zwar der erste Theil vor, der andere nach der Predigt aufgeführt worden sei. Nun ist die, den Werken Picander's vorgesetzte Dedication in der Ostermesse 1729 geschrieben, folglich fällt die erste Aufführung wahrscheinlich auf den Charfreitag desselben Jahres, keinesfalls aber später, woraus sich denn auch die ungefähre Zeit der Entstehung dieser Musik entnehmen lässt. Eine Vergleichung des Gedichtes mit dem Text der Musik ergibt, dass der Componist das erste unverändert beibehalten und bloss ein Paar Choräle hinzugefügt habe.

Im dritten Theile der ersten Auflage von Picander's Werken, S. 49 ff., findet sich denn aber auch die Dichtung zur Passionsmusik nach dem Evangelisten Marcus. Der Chor hebt an mit den Worten: Geh, Jesu, geh zu Deiner Pein, und ein Zusatz besagt, dass die Musik am Charfreitage 1731 aufgeführt worden sei.

Eine der übrigen drei soll Bach im Jahre 1717 componirt haben; wahrscheinlich die vermisste Matthäuspassion.

Bemerkenswerthe ästhetisch-kritische Notizen über die Bach'schen Passionen sind enthalten in Rochlitz's bekanntem Werke: Für Freunde der Tonkunst, im vierten Bande, wo ihnen eine ganze Abhandlung gewidmet ist. Nicht weniger in der von Fink verfassten Recension über die Schlesinger'sche Ausgabe der Matthäuspassion, in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, Bd. 32, (Jahrgang 1830.) S. 529 ff. Auch ein von Dr. E. Krüger zu Emden geschriebener, in der Neuen Zeitschrift für Musik, Bd. 18, (Jahrgang 1843.) No. 15 ff., sich vorfindender Artikel ist der Beachtung zu empfehlen. Was nun schliesslich den künstlerischen Werth der beiden vorgenannten, in dieser Beziehung oft besprochenen allgemein bekannten Passionen anlangt, so soll hier nur kurz bemerkt werden, dass die zweichörige nach dem Matthäus bearbeitete, vor der nach dem Johannes verfassten sich durch Grossartigkeit und Pracht der Chöre auszeichnet. Die letzte ist einfacher, aber lieblich; Musterwerke, jedes in seiner Art, sind alle beide.

Die Matthäuspassion wurde nach vielleicht hundertjähriger Ruhe zum erstenmale wieder durch Mendelssohn-Bartholdy ins Leben gerufen. Die erste Aufführung fand am 12. März 1829 unter seiner Leitung im Saale der Singacademie zu Berlin statt. Der Eindruck war, wie der Zeit Marx in der Berl. allg. mus. Zeitung v. J. 1829, S. 82 berichtet, ein nicht zu beschreibender, und der Wunsch nach einer Wiederholung so allgemein, dass bereits kurz darauf am Geburtstage Bach's, den 21. März, eine zweite Aufführung mit noch grösserem Erfolge statt fand. Eine dritte veranstaltete, während Mendelssohn mittlerweile nach England gereiset war, der Musikdirector Zelter am Charfreitage. Bald folgten diesem Beispiele die Gesangvereine und Directionen von Frankfurt a. M., Breslau, Königsberg, Kassel, Dresden und Leipzig, an welchem letztern Platze es wieder Mendelssohn war, der die Aufführung am Palmsonntage 1841 unternahm. Der Ertrag derselben wurde für das Joh. Seb. Bach zu errichtende Denkmal bestimmt.

Gedruckte Ausgaben dieser zwei Passionen:

Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, von J. S. Bach. Partitur und Stimmen. Berlin, Schlesinger.

Auch in Paris ist i. J. 1844 eine Ausgabe dieser Passion mit Text von Maurice Bourges in der dortigen Schlesinger'schen Musikalienhandlung erschienen.

Grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Johannes, von J. S. Bach. In Partitur und Stimmen. Berlin, Trautwein. (1830.)

Auch im Clavierauszuge, arrangirt von C. Hellwig. Berlin, ebendaselbst. (1830.)

Arie mit obligater Violine: Erbarme Dich mein Gott; aus der Passionsmusik nach dem Ev. Matthäus, (Cap. 26 und 27;) von Joh. Seb. Bach. Mit Pianoforte-Begleitung eingerichtet von Ludwig Hellwig. Berlin, Trautwein. (1830.)

Duett für zwei weibliche Stimmen: So ist mein Jesus nun gefangen. Mit Doppelchor; aus J. S. Bach's Passionsmusik nach dem Matthäus, mit Pftebegl. von C. Hellwig. Ebendas. (1830.)

D. Missen.

Von den hierher gehörigen Werken ist zunächst der muthmasslich älteren Erwähnung zu thun. Es sind folgende:

Vier Missen, mit Begleitung des Continuus und zweier Flöten. Ihrer ist im Emanuel Bach'schen Nachlasscataloge erwähnt, und war die Partitur derselben in einem Bande zusammengebunden. Ueber die Originalhandschrift findet sich kein Nachweis.

Missa in ***G***. Ihrer wird auch wohl unter der Benennung: Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei, Erwähnung gethan. Sie ist vierstimmig mit einfacher Instrumentirung.

Missa in ***A***. Ebenfalls vierstimmig, mit Begleitung des Continuus, zweier Flöten, zweier Violinen und Contrabass. Muthmasslich ist sie im Jahre 1735 componirt.

Die hohe oder grosse Katholische Messe, in ***h***. Fand sich in der Originalhandschrift in Em. Bach's Nachlass und besteht aus vier Haupttheilen, der ***Missa***, dem ***Symbolum Nicaenum*** oder ***Credo***, dem ***Sanctus*** und dem ***Osanna***. Dem ***Credo*** hat E. Bach eine Instrumentaleinleitung hinzugefügt.

Diese Misse ist eins der herrlichsten Kunstwerke, voll Genialität der Erfindung, Tiefe der Empfindung und bewundernswürdiger Kunst der Ausführung; es gibt kein zweites derselben Gattung, welches ihr zur Seite gestellt werden könnte. Sie ist ursprünglich für den Sächsischen Hof geschrieben und zuerst in Dresden aufgeführt worden. Auf seine übrigen Compositionen dieser Art hat Bach indess bei weitem weniger Mühe verwendet. Möglich, dass ihm, dem ächt protestantisch-lutherischen Künstler die Objectivität der religiösen Anschauungsweise, in die er sich beim Schaffen eines für den katholischen Cultus bestimmten Kunstwerkes, theilweise wenigstens, hineinzuversetzen genöthigt war, nicht zusagte; genug, es lässt sich nachweisen, dass mehrere seiner anderweitig von ihm componirten Missen aus einzelnen Theilen seiner Cantaten u. s. w. zusammengesetzt sind. So z. B. findet sich der Eingangschor der

Cantate: Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei (*Dom. XI. p. Trin.*), als Kyrie der *G*-Misse. Das Gloria derselben Misse besteht aus dem Anfangschor der Cantate: Gott der Herr ist Sonn' und Schild. (Cantate zum Reformationsfeste.) Die Bassarie im Gratias kommt vor in der Cantate: Jauchzet Gott in allen Landen (*per ogni tempo*). Das Duett für Alt und Sopran gleichfalls in der Cantate: Gott der Herr ist Sonn' und Schild; die Tenorarie, *Quoniam tu es sanctus*, in der Cantate: Siehe zu (*Dom. XI. p. Tr.*), u. s. w. Eben so ist das Gloria der *A*-Misse einem Basssolo und Chor entnommen, welche in der Quasimodogeniticantate: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ", wieder anzutreffen sind. Die Arie *Quoniam tu es*, gehört ursprünglich zur Cantate: Gott der Herr ist Sonn' und Schild, u. dergl. mehr.[1]

Ausserdem ist die Misse in *A* in Vergleich zu den andern dieser Art ungemein einfach gehalten. Bach weicht hier einmal von der ihm eigenthümlichen übersprudelnden Fülle in Verwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel ab, sie ist in diesem Werke bei weitem nicht so hervorstechend, so colossal, wie sonst. Dabei sind es überall die ungemein ansprechenden Melodien welche hervortreten und sich geltend machen, so dass man vermuthen kann, er habe hier einmal absichtlich etwas leichtes, nämlich zur Ausführung durch beschränkte Kräfte Geeignetes zusammenzustellen unternommen. Unter allen Gesangcompositionen Bach's eignet sich diese am Besten zum Vortrage für kleinere Dilettantenvereine. Das einzige, nicht gerade vorzugsweise leichte Stück ist die Gesangpartie in dem für einer Bassstimme, einer Violine und einem Contrabass im Orgelstil gesetzten Trio des *Domine Deus* in *fis*. Dagegen bildet das *Qui tollis peccata*, ein gar nicht schwieriges, ausdrucksvolles und rührendes Arioso, eine dankbare Sopransolopartie, die von nur zwei Flöten, nebst Violinen und Bratsche, welche letztere *all unisono* gehend den Bass abgeben, begleitet wird. Das *Quoniam* ist etwas lang, nicht sehr ansprechend, gleich darauf aber folgt um so glänzender hervortretend das prachtvoll feierliche *Cum sancto spiritu*, ein *Vivace* in *A*, $^{12}/_{8}$ Takt. Als ein interessantes Vorkommniss ist zu bemerken, dass die beiden Flöten in dieser Misse fast durchgängig obligat gehalten sind.

Noch existiren:

Missa für fünf Singstimmen mit Begleitung von sechs Instrumenten und Continuus.

Zwei fünfstimmige Missen, mit starker Instrumentalbegleitung.

Diese beiden letzten befinden sich in der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin.

Von obigen Werken sind im Druck erschienen:

Missa a 4 vocibus cantanda, comitante Orch. in *G*. Partitur und Stimmen. Bonn, bei Simrock.

Missa a 4 voc. p. 2 fl. 2 Violini, Basso ed Organo, in *A*. Partitur und Stimmen. Bonn, Simrock.

Die Herausgabe dieser beiden Missen wurde im Jahre 1819 zum erstenmale von Pölchau besorgt.

---

1. Vergl. den oben angeführten Artikel von Mosewius, in der L. allg. mus. Ztg., Jahrg. 1844.

Messe für vier Singstimmen, mit Begleitung zweier Flöten, zweier Violinen, Contrebass und Orgel. In *A*. Berlin, bei Trautwein.

Ist eine andere, im Jahre 1824 erschienene Ausgabe, der eben vorher erwähnten.

Die hohe Messe in *h*. Partitur, so wie auch im Clavierauszuge mit Singstimmen. Bonn, Simrock.

Dieselbe; Zürich, bei Nägeli.

Missa a 8 voci reali e 4 ripiene, coll acc. di due Orch. Partitur. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Erschien 1805.

E. Einzelne Kirchenstücke.

Fünf verschiedene Sanctus, nämlich:

Sanctus in *D*. Mit Streichquartett, Trompeten, Pauken und Hoboen.

Sanctus in *C*. Mit gleicher Begleitung.

Sanctus in *D*. Mit Begleitung von Violinen und Fundament.

Sanctus in *d*. Für vier Singstimmen.

Sanctus in *G*. Ebenso.

Von dem ersten und den drei letzten befand sich die Originalpartitur in E. Bach's Besitz; das zweite, in *C*, war in seinem Nachlasse in einer Abschrift vorhanden.

Magnificat, für vier Singstimmen.

Magnificat in *Es*, fünfstimmig, mit Trompeten, Pauken, Flöten und Hoboen.

Dem in E. Bach's Nachlasse vorgefundenen Autograf des ersten Magnificat waren noch einige von J. S. Bach bearbeitete Choräle angehängt. Das zweite, welches sich eben dort befand, ist gedruckt worden unter dem Titel:

Magnificat a 5 voci con Orch. Part. Bonn, Simrock. Von Pölchau herausgegeben.

Christe eleison in canone a 4 voci e 6 strom.

Abgedruckt in Kirnberger's Kunst des reinen Satzes, 2. Theil, 3. Abtheilung.

Der 117. Psalm, für 4 Singstimmen.

Ist wohl zu den Motetten zu rechnen. In Druck erschienen zu Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Chor: (Fuge) Nimm was Dein ist etc. Mit Streichquartett und Hoboen.

Chor: Sehet, welch' eine Liebe etc.

Choral: In allen meinen Thaten etc.; ausgeführt. Mit Streichquartett und Hoboen.

Chor: Christe du Lamm Gottes etc.

Auch diese vier letzten, ursprünglich wahrscheinlich zu Cantaten gehörenden Stücke finden sich in E. Bach's Catalog verzeichnet, so wie noch einige incomplete. Die Fuge existirt in mehreren Abschriften. Eine davon besitzt die Bibliothek des Joachimthal'schen Gymnasiums.

II. Claviercompositionen.

A. Für Flügel oder Clavier allein.

Wir beginnen mit den urspünglich zum Zwecke der Instruction geschriebenen Sachen, und lassen auf diese die für den eigentlichen Vortrag bestimmten Stücke folgen. Zu den ersteren gehören:

Sechs kleine Präludien, zum Gebrauche für Anfänger, in *C, c, D, d, E* und *e*.

Zwölf kleine Präludien.

Die ersten sechs sind wahrscheinlich in Cöthen componirt worden, die folgenden vielleicht etwas früher. Sechs von diesen letztern finden sich in dem „Clavierbüchlein." Die übrigen sind in verschiedenen Abschriften vorhanden, unter andern auch in einem Hefte Bach'scher Claviercompositionen im Besitze von J. P. Kellner. Sie sind sämmtlich sehr leicht, wollen aber sauber gespielt sein.

Funfzehn zweistimmige Inventionen, in *C, c, D, d, Es, E, e, F, f, G, g, A, a, B, h*.

Funfzehn dreistimmige Inventionen oder Symfonien, in denselben Tonarten wie die vorhergehenden.

Die Originalhandschriften beider besass früher Em. Bach. Jetzt sind sie in Spohr's Händen. Die zweistimmigen Inventionen sind zunächst zur Bildung angehender Clavierspieler bestimmt, namentlich sollen sie die gleichmässige Uebung sämmtlicher Finger bezwecken. Im Jahre 1722 zu Cöthen verfertigt führen sie ursprünglich den Titel: „Aufrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Claviers eine deutliche Art gezeigt wird, mit zwo Stimmen rein spielen zu lernen, auch zugleich gute *Inventiones* zu bekommen und sie gut durchzuführen, am Allermeisten aber eine *cantable* Arth im Spielen und einen starken Vorschmack von der Composition zu erlangen."

Die dreistimmigen, etwas später, vielleicht zu Anfang der Leipziger Periode, geschriebenen haben mit den vorigen einerlei Zweck, nur sind sie für etwas weiter fortgeschrittene Schüler bestimmt.

Von diesen Inventionen existiren mehre Abschriften, die von dem ältesten Autograf manchmal abweichen, und beweisen, dass Seb. Bach bei diesen Anfangsstücken sowohl, wie bei seinen grösseren Werken fortwährend bemüht war, alles, was sich ihm bei wiederholter Durchsicht als gezwungen, nicht edel oder dem bessern Geschmack zuwiderlaufend zeigte, sorgfältig auszuscheiden oder zu verbessern. So sind denn selbst diese Uebungsstücke in jeder Beziehung kleine Musterwerke geworden, die sowohl zur Bildung der Hand wie des Geschmacks noch jetzt von bedeutendem Nutzen für jeden, der sich ihrer bedient, sein werden.

Invention oder Fantasie in *c*.

Hat mit den übrigen Inventionen gleichen Zweck und ist um dieselbe Zeit wie jene verfertigt worden. Ist nur in sehr wenigen Abschriften vorhanden.

Mehrere kleine zweistimmige Fugen.

Fuge in c.

Findet sich im „Clavierbüchlein", nimmt besonders die zwei letzten Finger beider Hände in Anspruch und ist also wohl zum Zweck der Stärkung und Ausbildung derselben geschrieben. Entstanden ist diese Fuge, so wie die vorigen, etwa um die Mitte der Cöthener Periode.

Die Kunst der Fuge.

Das letzte Werk des grossen Meisters und ein Erzeugniss harmonischen Combinationstalentes und Scharfsinnes, wie es kein zweites gibt. Seb. Bach hat sich hier die Aufgabe gestellt, zu zeigen, nicht allein wie überhaupt eine in allen Stücken vollkommene Fuge beschaffen sein müsse, sondern zugleich was alles aus einem einzigen Thema geschaffen und wie ein solches kunstgerecht in der verschiedensten Weise behandelt werden könne. Daraus ergibt sich, dass es mehr instructiver Art als für den Vortrag bestimmt ist und von diesem Standpunkte aus beurtheilt werden will, wenn gleich die hohe Meisterschaft auch im Aesthetischen sich nicht verkennen lässt. Eben deshalb nennt Bach auch die verschiedenen Fugen hier bloss Contrapunkte. Die das Werk in seiner jetzigen Gestalt beschliessende Fuge ist nicht vollendet, der Componist wurde durch seine Augenkrankheit an der weiteren Arbeit verhindert. Sie besteht aus drei Thematen, von denen das dritte die Noten *b a $\overline{c}$ h* enthält. Auch sollte diese Fuge noch keineswegs die letzte sein. Dazu war, nach Em. Bach's Mittheilung,[1] eine von vier Thematen, die in aller möglichen Weise und in Umkehrungen behandelt werden sollten, bestimmt. Sie ist aber nicht zu Stande gekommen.

Die Kunst der Fuge war grösstentheils bereits bei Seb. Bach's Lebzeiten von ihm selbst und seinen Söhnen in Kupfer gestochen, und wurde von diesen kurz nach seinem Tode, im J. 1752, mit einer Vorrede von Marpurg versehen, herausgegeben. In dieser älteren Ausgabe, von der übrigens s. Z., wie Forkel berichtet, nicht einmal so viel, um die Kosten der Kupferplatten daraus bestreiten zu können, abgesetzt wurde,[2] befindet sich als Anhang und gewissermassen als Entschädigung für die unvollendete Fuge, eine vierstimmige Bearbeitung des Chorals: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein", dessen Text, zu der Zeit, wo Bach ihn — wenige Tage vor seinem Tode nämlich — bearbeitete und Note für Note seinem Schwiegersohn Altnikol in die Feder dictirte, so ganz auf seinen damaligen traurigen Zustand passte. Auch trägt die Choralbearbeitung selbst den höchsten Ausdruck innigster, frommer Wehmuth und Ergebung in sich und ist sicher eine von des Meisters schönsten Arbeiten in dieser Art.

Sehr gute Anmerkungen und Erläuterungen zur Kunst der Fuge sind vom Cantor und Musikdirector M. Hauptmann geschrieben und im Jahre 1841 in Leipzig bei Peters herausgegeben.

* * *

In gewisser Beziehung könnten zur vorstehenden Kategorie noch die sechs kleinen oder französischen Suiten gerechnet werden, die als kleine Musterarbeiten im französischen Ge-

1. Vergl. Mizler's mus. Bibl. Bd. 4, Thl. 1, S. 168.
2. Ueberhaupt sind davon nur dreissig Exemplare abgezogen worden.

Bach als Lehrer.

Eine eigentliche Schule, wie man es in der Kunstgeschichte zu nennen pflegt, hat Bach nicht gestiftet. Ohne sich einem einzelnem Ausdrucke, Elemente oder Zweige der Kunst speciell zuzuwenden, umfasste er mit der Allgewalt seines Genies stets das Ganze derselben, und ohne einen Theil auf Kosten des andern zu bevorzugen, suchte er vielmehr stets die gleichzeitige, gleichmässige Ausbildung aller Theile im Auge zu behalten. So war sein Streben und Wirken ein allgemeines, der Einfluss desselben daher ein nach allen Seiten, über alle Schulen hin sich verbreitender.

Was Bach's Ansichten über seine Kunst, und namentlich die besonderen Principien anlangt, nach denen er sie ausübte, so hat er uns darüber nichts Theoretisches hinterlassen. Sein Wirken war ausschliesslich praktischer Art. Was wir von seiner Theorie wissen, können wir daher nur aus dem Studium seiner Compositionen und aus Demjenigen schöpfen, was uns von mehreren seinen Schülern darüber aufbewahrt worden ist. Dieser letzteren bildete er eine bedeutende Anzahl, von denen viele späterhin sich als tüchtige Meister bewährten.

Es ereignet sich nicht oft, dass ein auf hoher Stufe der Virtuosität stehender Künstler in gleich hohem Grade zum selbstständigen Schaffen befähigt ist; noch seltener aber kommt es vor, dass ein Künstler, dem beide Eigenschaften in eminenter Weise zu Theil geworden, ebenfalls die Gabe der Mittheilung und Lehre und zugleich die Neigung dazu besitzt. Dies war bei Bach der Fall: So hoch er als Virtuose, so gross er als Componist dastand, eben so vorzüglich war sein Talent als Lehrer.

Schon seine Stellung als Cantor der Thomasschule machte das Lehramt zu einem nicht unwesentlichen Theile seiner Berufsgeschäfte. Ausserdem war Bach's Ruf der Art, dass anderweitig von allen Seiten her die Schüler ihm zuströmten. Jeder angehende Kunstjünger, der es nur irgend ermöglichen konnte, suchte seiner Lehre theilhaftig zu werden, und unter den Dilettanten seines Wohnortes und der Umgegend gehörte es sogar zum Ton, den Ruhm des Namens eines Schülers von Sebastian Bach zu haben. Selbst aus weiter Ferne wurden ihm Schüler zugeführt. Aber er hielt es für seine Pflicht, sich hauptsächlich, und unbekümmert um andere äussere Umstände, nur denen zu widmen, die wirkliches Talent besassen. Wer ein solches nicht verrieth, oder bei dem die Entwickelung desselben nach längerem Versuche sich nicht bemerklich machte, dem ertheilte er offen den Rath, sich mit der Kunst nicht zu befassen.

schmack dazu dienen sollten, die Compositions- und Vortragsweise desselben fähigeren Schülern zur Anschauung vorzuführen. Sie enthalten indess recht angenehme Unterhaltungsmusik und sind deshalb in die folgende Abtheilung aufgenommen.

Von vorstehenden Werken sind die zwölf Präludien, die vereinzelte Invention und die kleinen Fugen zum erstenmale in der bei Peters in Leipzig successive erschienenen Ausgabe der Bach'schen Clavierwerke gedruckt worden. Von den übrigen gibt es mehrere Auflagen. Namentlich sind die Sechs kleinen Präludien und die sämmtlichen Inventionen, einzeln von der Peters'schen Handlung in Leipzig herausgegeben und finden sich auch in der früher bei André in Offenbach erschienenen Sammelausgabe. Die Kunst der Fuge wurde zum zweitenmale von Nägeli in Zürich im Jahre 1803 gedruckt.

Im Jahre 1839 erschien neuerdings

L'art de la Fugue, etc. p. J. S. Bach. Ed. nouvelle, soigneusement revue, corrigée etc. Leipz., Peters. Oeuvres compl. livre 3.

Diese Ausgabe ist von Czerny besorgt. Die vorletzte, in dieser Ausgabe die 15. Fuge ist über die Noten *b, a, c̄, h*. Der Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen, Bach's Schwanengesang, fehlt (auch in der eben erwähnten Nägeli'schen Ausgabe), jedoch sind die beiden Fugen für zwei Claviere weggelassen, und für einem späteren, die Compositionen für zwei Claviere enthaltendem Band bestimmt.[1] Dagegen finden sich die Fuge auf das ***thema regium*** und die ***Ricercata*** aus dem „Musikalischen Opfer" hier vor. — Vollständig soll das Werk die dreizehn Fugen über das Hauptthema, vier zweistimmige Canons, zwei Fugen für zwei Claviere und als Anhang die erwähnte Choralpartite umfassen.

* * *

Die nun folgenden Werke eignen sich hauptsächlich für den Vortrag, von denen die vier Theile der „Clavierübung" und das „Musikalische Opfer" noch von Bach selbst veröffentlicht wurden. Alles Uebrige erschien erst nach seinem Tode im Druck.

Clavier-Uebung, erster Theil. Der vollständige Titel der Originalausgabe lautet:

Clavir-Uebung, bestehend in Preludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten und andern Galanterien. Denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstlich Anhalt-Cöthnischem würklichem Capellmeister, und ***Directore Chori musici Lipsiensis***. Partita I—VI. In Verlegung des Autoris.

Das Werk enthält sechs Suiten, in *B, c, a, d, G* und *e*, welche einzeln in den Jahren 1726—1730 herausgegeben wurden. Im Jahre 1731 erschienen sie zusammengedruckt. Durch

1. Offenbar höchst unpassend, da die Kunst der Fuge in der Hauptsache ein instructives und nicht speciell für den Vortrag bestimmtes Werk ist.

diese legte Bach den ersten Grund zu seinem späteren Ruhm als Componist. Sie machten bei ihrem Erscheinen ungemeines Aufsehen. Sie sind elegant, ausdrucksvoll und höchst ansprechend.

Neuere Ausgaben, deren es mehrere gibt, führen den — nicht ganz passenden — Titel: ***Exercices pour le clavecin***. Zuerst besorgte um das Jahr 1801, Kühnel in Leipzig eine solche, eine andere erschien in Zürich bei Nägeli, eine dritte bei André in Offenbach. Ebenso die folgenden drei Theile.

Clavierübung, zweiter Theil. Titel der Originalausgabe:

Zweiter Theil der Clavier-Ubung, bestehend in einem Concerto nach Italiänischem Gusto und einer Ouverture nach französischer Arth, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen. Denen Liebhabern zur Gemüthsergötzung verfertiget von J. S. Bach, hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischem Capellmeistern und Dir. Chor. mus. Lips. In Verlegung Christoph Weigel junioris, zu Nürnberg.

Erschien im Jahre 1735.

Clavierübung, dritter Theil. Titel der, von Bach selbst und seinen Söhnen in Kupfer gestochenen Originalausgabe:

Clavier-Ubung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus- und andere Gesänge vor die Orgel. Denen Liebhabern und besonders denen Kennern solcher Kunst zur Gemüthsergötzung verfertiget. Dritter Theil, in Verlegung des Autoris. 1739.

Dieser Theil führt die Bezeichnung Clavierübung nur uneigentlich. Der Hauptinhalt ist für die Orgel bestimmt, weshalb die nähere Angabe desselben unten unter den Orgelwerken folgt. Nur vier Duos für's Clavier finden sich darin, ächte Muster vollkommener Compositionen dieser Art; sie lassen nämlich durchaus keine dritte Realstimme zu.

Clavierübung, vierter Theil. Die Originalausgabe, welche keine Jahreszahl führt, aber muthmasslich 1742 erschien, hat den Titel:

Clavierübung, bestehend in einer Arie mit verschiedenen Veränderungen vor's Clavicymbel mit zwey Clavieren. Nürnberg, in Verlegung Balthasar Schmid's.

Dies Werk enthält dreissig Variationen über dasselbe Thema, jede anders, aber alle gleich schön, fasslich und melodiös. Und dennoch sind sie meist contrapunktisch gearbeitet, enthalten Canons und eine reguläre vierstimmige Fuge. Sogar in unsrer Zeit, des verwöhnten Geschmackes ungeachtet, werden sie noch in hohem Grade ansprechen. Einzelne Variationen sind ungemein glänzend. Sie lassen sich meistentheils auch auf unserm heutigen, nur mit einem einzigen Manuale versehenen Fortepiano ausführen. Bei einigen wenigen, namentlich von denen in freieren Stile geschriebenen, möchten sich indessen, des Durchkreuzens der Stimmen wegen, dem ersten Versuche einige Unbequemlichkeiten entgegenstellen.

Die erste Veranlassung zu diesen Variationen ist mehrfach erzählt worden. Der ehemalige Russische Gesandte am Sächsischen Hofe, Graf Kaiserling, hatte einen jungen Mann, Goldberg mit Namen, in seinem Dienste, war ein besonderer Freund der Musik und hielt sich häufig in Leipzig auf, wo er endlich den jungen Goldberg bei Bach im Clavier- und Orgelspiel

unterrichten liess. Der Graf war kränklich und litt an schlaflosen Nächten. Goldberg, der stets um ihn war, musste ihm alsdann des Nachts vorspielen. Einst äusserte der Graf gegen Bach, dass er gern einige Clavierstücke muntern aber doch sanften Charakters haben möchte, geeignet, ihm seine schlaflosen Nächte in etwas aufzuheitern. Bach hielt Variationen, eine ohnehin damals sehr beliebte Musikgattung, wegen der fortwährend gleichen Beziehung auf ein und dasselbe Thema, am passendsten dazu, und machte sich an die Arbeit, die unter seinen Händen ein wahres Muster für alle ähnlichen geworden ist. Dem Grafen gefielen sie ausserordentlich, er konnte sie nicht genug hören und nannte sie vorzugsweise nur seine Variationen. Für keins seiner Werke ist Bach so belohnt worden, wie für diese. Der Graf schenkte ihm einen goldenen Becher mit hundert Stück Louisd'ors.

Die Originalausgabe enthält mehrere Stichfehler, die jedoch in den neueren verbessert sind.

Diese erschienen unter dem Titel:

Air avec 30 *Variations p. le Pfte.* Wien 1803.

Exercices pour le clavecin, op. 4. Offenb., André.

Aria con variazione, exercices, op. 2. *(?)* Leipz., Peters.

30 *Variations fuguées.* Zürich, Nägeli.

Musikalisches Opfer. Dem Könige von Preussen dedicirt.

Die Entstehungsgeschichte dieses Kunstwerkes ist bereits oben mitgetheilt worden. Das vom König Friedrich II. aufgegebene Thema erscheint hier zuerst als dreistimmige Clavierfuge unter der Ueberschrift: *Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta.* Sodann folgt ein sechsstimmiges Ricercar für's Clavier über dasselbe Thema, hierauf verschiedene canonische Bearbeitungen mit der Aufschrift: *Thematis regii elaborationes canonicae,* und endlich ein Trio für Flöte, Violine und Bass, gleichfalls über dasselbe Thema.

„Die *elaborationes canonicae* bestehen aus sieben ungemein künstlichen Räthselcanons, von denen der erste die Ueberschrift: *Quaerendo invenietis* führt und zweistimmig ist. Seine Auflösung findet sich im achten Bande (Jahrg. 1806) der Leipziger allgem. musikalischen Zeitung, S. 496, angedeutet. Der Cantor Fischer in Freiberg hatte schon vorher eine Auflösung, in derselben Zeitschrift, S. 288, veröffentlicht; sie ist indess wohl nicht die von Bach gemeinte, da sie eine musikalische Härte enthält. Der zweite Canon ist vierstimmig, beginnt mit der Note *G* im zweiten Basse; sieben Takte nachher tritt die zweite Violine mit $\bar{g}$, nach sieben Takten später der erste Bass mit *G*, und nach abermaligen sieben Takten, also überhaupt nach ein und zwanzig Takt Pausen kommt die erste Violine mit $\bar{\bar{g}}$ an die Reihe. Den dritten zweistimmigen Canon hat bereits Kirnberger in seiner Kunst des reinen Satzes, zweiter Theil, dritte Abtheilung, S. 50, aufgelöst; eben so auch den vierten, in *motu contrario,* der ebendaselbst, S. 47 sich vorfindet. Der fünfte, *per augmentationem in motu contrario,* löset sich auf, wenn man die Unterstimme umgekehrt vor dem Spiegel hält, und die Noten ums doppelte vergrössert: Dies gibt die dritte Stimme. Der sechste ist bei Kirnberger a. a. O., S. 48, nachzusehen. Der siebente und letzte ein zweistimmiger *canon perpetuus,* findet sich bei Kirnberger, a. a. O., S. 45, aufgelöst, auch ist in der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe der Stimmeneintritt gehörigen Ortes bemerkt worden.

Die Originalausgabe: Leipzig 1747, unter Bach's eigner Leitung besorgt, ist jetzt ungemein selten.

Spätere Auflagen:

Musikalisches Opfer, neue Aufl. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Von Ch. G. Müller revidirt; erschien 1831.

Dasselbe, herausgegeben von Nägeli in Zürich.

Einzelne Theile sind herausgegeben unter dem Titel:

Fuga super thema regium, in *c* für Orgel. (!) Erfurt, Körner, und in der Czerny-Griepenkerl'schen Gesammtausgabe, wo die beiden Ricercaten der Kunst der Fuge beigegeben sind.

Das wohltemperirte Clavier, zwei Theile. Der vollständige Titel des ersten Theiles lautet in der Handschrift:

Das wohl temperirte Clavier, oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia, sowohl ***tertiam majorem*** oder ***Ut Re Mi*** anlangend, als auch ***tertiam minorem, re mi fa*** betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der lehrbegierigen musicalischen Jugend als auch derer in diesem Studio schon habil seyenden zum besondern Zeitvertreib aufgesetzt und verfertigt von Joh. Sebast. Bach.

Der zweite Theil ist betitelt:

XXIV Preludien und Fugen durch alle Ton-Arten sowohl mit der grossen als kleinen Terz; verfertiget von Johann Sebastian Bach.

Der erste Theil trägt in einigen Abschriften die Jahreszahl 1722. Der Inhalt gehört wahrscheinlich theilweise schon der Cöthener, theilweise wohl aber noch der Weimarer Periode an. Zu dieser Voraussetzung berechtigt der Umstand, dass, der später vorgenommenen Verbesserungen ungeachtet, doch manche Fugen deutliche Spuren unreifer Jugendarbeit an sich tragen. Dahin gehören namentlich die beiden in ***G*** und ***g***, sowie die beiden in ***F*** und ***f***. In älteren nach der ersten Conception genommenen Abschriften zeigt sich noch mehr Unvollkommenes und Schwaches. Doch enthält dieser Theil auch einige ganz bedeutende Meisterarbeiten, steht aber im Allgemeinen dem Inhalte des zweiten Theiles, der zu Leipzig, wahrscheinlich zwischen 1730 und 1740 geschrieben wurde, bei Weitem nach. Auch in diesem hat der Componist später manches gebessert und nachgetragen. Einige Einzelnheiten in dieser Beziehung haben bereits oben Erwähnung gefunden. Jedenfalls aber enthalten beide Theile zusammen einen Kunstschatz der seines Gleichen sucht.

Die in meinen Händen befindlichen Autografa, von denen das des zweiten Theiles aus E. Bach's Nachlass herstammt, enthalten eine Menge sich bis in die kleinsten Details erstreckender Correcturen, die, da sie, wie schon der Umstand, dass ein Theil derselben mit schwarzer, der andere mit rother Dinte geschrieben ist, beweist, zu verschiedenen Zeiten gemacht wurden, zugleich eine nicht uninteressante Gelegenheit darbieten, die Eigenthümlichkeiten von S. Bach's Handschrift in seinen verschiedenen Lebensperioden kennen zu lernen. Der zweite Theil des Autograf's führt die Jahreszahl 1740. Dem ersten fehlt sie, und während dieser, der etwas gedrängter geschrieben ist, nur 99 Folioseiten enthält, umfasst der andere 136 solcher Seiten.

Sie sind in grauem, mehrmals überklebten Pappband eingebunden und enthalten auf dem Titel noch einige, nach S. Bach's Tode von dritter Hand beigefügte Bemerkungen.

Die älteste Ausgabe der beiden Theile des wohltemperirten Claviers ist die zu London von Kollmann im Jahre 1799 veranstaltete, von der aber wenig Exemplare nach Deutschland gekommen sein mögen. Im Jahre 1800 erschienen deren zwei fast zu gleicher Zeit, die eine bei Nägeli in Zürich, die andere bei Simrock in Bonn und bald darauf eine dritte bei Kühnel in Leipzig. Neuere Ausgaben sind:

Le clavecin bien temperé ou préludes et fugues dans tous les tons et demitons, sur les modes et mineurs. Edit. nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée etc. par C. Czerny. Leipzig, Peters. 1819. (Erster und zweiter Band der Gesammtausgabe der Clavierwerke. 1837.)

Idem. Berlin, Reiffenstahl.

Idem. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1819.

Idem. Prag, M. Berra.

J. S. Bach: Des Wohltemperirten Claviers 48 Fugen und Präludien in allen Tonarten eingerichtet zu vier Händen von H. Bertini. Mainz, Schott. (1842.)

Chromatische Fantasie und Fuge in *d.*

Bach liefert in dieser Arbeit ein Beispiel des Verfahrens beim Moduliren, wie noch kein Zweites existirt. Alle Harmoniegänge sind darin so weich und vermittelt, dass dem Ohr der Uebergang aus einer Tonart in die andere kaum merkbar erscheint, und dabei hat sie das Eigenthümliche, dass sie bei aller Künstlichkeit selbst auf den weniger musikalischen Zuhörer ihres Eindrucks nicht verfehlt. Ueberhaupt ist die chromatische Fantasie nebst der Fuge eine der genialsten Claviercompositionen: Originell in der Idee, edel, schön und rein in der Ausführung. Den Vortrag anlangend, so hat über die Art und Weise desselben vor einiger Zeit eine, in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung (Bd. 50. Jahrg. 1848. S. 33. 153 ff.) ziemlich lebhaft geführte Debatte zwischen A. B. Marx und K. W. Griepenkerl stattgefunden, in welcher jener das Recht des subjectiven Verständnisses und der daraus entspringenden Auffassung geltend zu machen suchte, während dieser vor allen Dingen die vorhandene Tradition aufrecht erhalten wissen wollte.

Ausgaben ausser mehreren älteren:

Chromatische Fantasie und Fuge. Berlin, Schlesinger.

Eadem. Offenbach, André.

Fantaisie chromatique et fugue. Neue Ausgabe mit Bezeichnung der wahren Art ihres Vortrags, wie derselbe auf W. Fr. Bach, Forkel und dessen Schüler gekommen ist. Herausg. von Griepenkerl. Leipzig, Peters. 1820. (Ges. Ausg. Bd. IV. 1839.)

Sechs grosse Suiten; die sogenannten englischen.

Ihren Beinamen haben sie von dem Umstande erhalten, weil S. Bach sie im Auftrage eines reichen Engländers componirt hat. Sie bestehen aus einer Reihefolge von Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen u. s. w., zeichnen sich durch Originalität der oft sehr frappanten Harmonie wie durch Lieblichkeit und Reichthum der Melodie aus und be-

sitzen bedeutenden Kunstwerth. Sie sind in den Tonarten *A*, *a*, *g*, *F*, *e* und *d* geschrieben, eignen sich sehr gut zum Vortrage, können aber auch namentlich dem angehenden Kunstjünger zum Studium und zur Vorbereitung auf die grösseren kunstreicheren Fugen und Präludien dienen, deren stupende Mannichfaltigkeit der äusseren Form demjenigen, der gleich mit den letzteren beginnen wollte, mehr hinderlich als nützlich sein, und das Vertrautwerden mit dem Geiste Bach's beschränken würde. Früher immer nur einzeln herausgegeben, erschienen sie zusammen unter dem Titel:

Six grandes Suites, dites anglaises. Berlin, Trautwein, und

Six grandes suites, nommées suites anglaises, ed. nouv. Lpz. Peters. (G. A. Bd. VIII. 1841.)

Sechs Suiten. In *B*, *c*, *a*, *D*, *G*, *e* und Fragment einer Suite in *f*.

Diese stehen an Werth den vorigen bei Weitem nach. Sie waren früher so gut wie unbekannt und finden sich zuerst in der Czerny-Griepenkerl'schen Gesammtausgabe abgedruckt, die fünf ersten zusammen im 5. Bande, die sechste in einzelnen, offenbar aber ein Ganzes bildenden Stücken im vierten, und das Bruchstück, aus dem Präludium, der Sarabande und Gique bestehend, im neunten Bande.

Sechs kleine Suiten, auch unter dem Namen der französischen bekannt, in *d*, *c*, *h*, *Es*, *G* und *E*.

Sie sind durchgehends im französischen Geschmack geschrieben, und führen daher ihren Beinamen. Galant im Ausdruck, leicht in der Wendung, angenehm und lieblich in der Melodie, fallen sie gut in's Gehör, wollen aber vorzugsweise leicht gespielt sein. Besonders einschmeichelnd ist die fünfte Suite. Die letzte Gique zeichnet sich dadurch aus, dass gar keine Dissonanzen in ihr vorkommen. Sie können zugleich als interessante Uebungsstücke für fortgeschrittene fähige Schüler dienen. Es gibt verschiedene Ausgaben von ihnen.

Fantasien mit Fugen. Deren sind vier vorhanden: In *a*, *B* und zwei in *D*.

Bisher ungedruckt, nur die Czerny-Griepenkerl'sche Ausgabe enthält sie. Sie besitzen sämmtlich nur geringeren Kunstwerth, und gehören der Weimar'schen Periode an. Noch eine einzelne Fantasie in *c*, die zuerst bei Kühnel in Leipzig, hernach in der genannten Collectivausgabe abermals im Druck erschienen ist, hat mehr Werth und dürfte in die letzte Zeit der Cöthener Periode zu setzen sein. Ein Capriccio mit Fuge in *B*, welches in Abschriften mit der Bezeichnung: Auf die Entfernung eines Freundes, existirt, gehört derselben Zeit an. Auch dies ist in der erwähnten Sammlung zuerst abgedruckt.

Toccaten mit Fugen und einzelne Toccaten.

Deren mögen etwa noch sechs bis acht vorhanden sein. Gedruckt sind:

Drei Toccaten, in *D*, *d* und *fis*. Letztere in Berlin bei Trautwein (1838).

Trois toccates et fugues, in *d*, *F* und *d*. Leipzig, Peters.

Tocc. *e F.* in *e*, *fis*, *c*, und *d* in der Ges. Ausg. Bd. IV; in *g*, ebend. Bd. IX.

Die Toccate in *D* fand sich in E. Bach's Nachlass vor.

Präludien mit Fugen und einzelne Fugen, auch einzelne Präludien.

Deren sind viele in Abschriften vorhanden. Sie stammen grossentheils aus S. Bach's frühester Zeit, auch mögen schwerlich alle, die dafür ausgegeben werden, ächt sein. In

E. Bach's Nachlass fanden sich sechs Präludien für Anfänger auf dem Clavier. Ob diese noch existiren, kann nicht angegeben werden. Ferner fünf Präludien nebst Fugen, und eine sechsstimmige Fuge in *c* im Autograf. Einzeln gedruckt sind viele, häufig aber den grösseren Werken entnommen. Auch ist manche ursprüngliche Orgelfuge als für's Clavier bestimmt herausgegeben. Es können daher hier nur folgende angeführt werden:

Fuge in *G*. Berlin, Panz.

Fugen. No. 1—3. Darunter die in *B* über den Namen Bach. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Fuge in *a* mit Applicatur von C. Czerny. Wien, Diabelli.

Dieselbe, mit Fingersatz von Fr. Lisszt. Berlin, Schlesinger.

Zwei Präludien und Fugen in *a*, zwei Präludien und Fughetten in *d* und *e*, neun Fugen, davon 2 in *C*, 2 in *d*, 1 in *es*, 2 in *e* und 2 in *a*, sind zuerst in der Czerny-Griepenkerl'schen Ausgabe abgedruckt. (Nur die in *e* ist vorher einmal als Beilage zur neuen Leipziger musik. Zeitung veröffentlicht worden.) So auch ein Bruchstück einer Fuge in *c*.

Viele von diesen einzelnen Sachen sind, wenn sie auch den bedeutenderen Werken Bach's nicht an die Seite gestellt werden können, vortrefflich, andere besitzen gewissermassen nur historischen Werth, um den Bildungsgang des Componisten mit daraus kennen zu lernen. Zu den ersteren gehören die eine *C*-Fuge, deren Entstehung in die erste Zeit der Leipziger Periode fallen dürfte, die eine in *d* und die in *es*. Dem Bruchstück der *c*-Fuge ist bereits in früher Zeit eine Fortsetzung zu Theil geworden, offenbar von fremder Hand, indem in den ersten 29 Originaltakten Bach es wagt, in einer nur dreistimmigen Fuge, was vor ihm Niemand unternommen hatte, verminderte und vergrösserte Intervalle nebst ihren Umkehrungen zu verwenden, wogegen der, welcher die Fuge fortgesetzt hat, davon nicht einmal eine Ahnung zu haben scheint.[1] Die in dieser Weise vollendete Composition findet sich der oben angeführten *c*-Fantasie angehängt, zu der sie indess gar nicht gehört.

B. Für Clavier mit Begleitung.

Sechs Sonaten für's Clavier mit obligater Violine, in *h*, *A*, *E*, *c*, *f*, *G*.

Sind gefällig, aber durchgängig fugirt, auch kommen einige sehr singbare Canons darin vor; die Violinstimme ist nicht leicht und will gespielt sein. Ihre Entstehung fällt in die Jahre 1718—1722, also in die letzte Zeit der Cöthener Periode. Sie sind in folgenden Ausgaben gedruckt vorhanden:

6 Claviersonaten mit obligater Violine. Zürich, bei Nägeli. (1806?)

Dieselben; Zürich, bei Hug.

Six grandes sonates, avec accomp. d'un Violon. ed. nouvelle, soigneusement revue, metronomisée etc., p. F. C. Griepenkerl. Leipzig, Peters. (Gesammtausg., Bd. 10.)

1. Vergl. Forkel, l. c. p. 56.

Diese sehr sorgfältig behandelte, im Jahre 1847 erschienene Ausgabe, ist durch **Hauptmann** in Cassel und **Boitzsch** in Leipzig mit mehreren Abschriften verglichen, und die Violinstimme von **Carl Lipinsky** mit den Zeichen für die Bogenführung und sonstigen Andeutungen versehen.

Neun Trios für Clavier mit Flöten- oder Violinbegleitung.

Davon ist ein Trio in ***Es*** für obligates Clavier und Flöte, eins in ***h*** für zwei Flöten und Clavier, fünf in *c*, ***E***, ***f***, ***G*** und ***A*** für Clavier und Violine, und zwei in ***A*** und ***h*** für obligates Clavier und Violine.

Fuga canonica in epidiapente, für's obligate Clavier und eine Violine.

Drei Flügelconcerte, in ***D***, ***A*** und ***F***, und ein Flügelconcert in ***d*** mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Sie stammen aus der ersten Zeit der Cöthener Periode, und sind von etwas altfränkischem Zuschnitt. Das Concert in ***D*** hat obligate Violine und Flöte nebst Ripienbegleitung von zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabass. Die beiden andern Concerte sind mit Ripienaccompagnement zweier Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabass ausgestattet. Davon erschienen im Druck:

Concerto per Cembalo con Viol. e flauto obl. e con ripieno de 2 Viol., Viola, Vcello e Contrabasso, in D. Mainz, Schott.

Concerto per il Clavicembalo con accomp. de due Violini, Alto, Violoncello e Violone, in d. Leipzig, Whistling.

Zwei Concerte für zwei Flügel, in *C* und *c*, mit Quartettbegleitung.

Ist die Vermuthung richtig, dass S. Bach diese Concerte, so wie die übrigen für drei und vier Claviere, ursprünglich für seine Söhne geschrieben habe, so dürfte die Zeit ihrer Entstehung etwa in die Zeit von 1728 oder 1729 zu setzen sein. Es wäre übrigens nicht gerade unmöglich, dass S. Bach diese Concerte nach Vivaldi'schen Violinconcerten arrangirt hätte. So ansprechend sie sind, so weichen sie doch in Stil und Behandlungsweise von der gewöhnlichen Bach'schen Art etwas ab.

Sie sind zum erstenmale in der Czerny-Griepenkerl'schen Gesammtausgabe i. d. J. 1848 und 1849 gedruckt erschienen.

Zwei Concerte für drei Flügel mit Quartettbegleitung: in ***G*** und in ***d***.

Das Concert in ***d*** ist von besonders guter Wirkung, namentlich der erste und letzte Satz desselben. Die Sicilienne darin hat angenehme Melodien, ist aber der Form nach für die jetzige Zeit veraltet. Beide Concerte sind etwas später als die vorhergehenden geschrieben, vielleicht um 1731, und zu demselben Zweck wie diese, wenn nicht das ohnehin schwächere Concert in ***G*** ein Arrangement nach Vivaldi ist. Die Begleitung ist auf die Wirkung des alten Clavicymbels oder Kielenflügels berechnet. Werden sie auf drei Fortepianos gespielt, so möchte die Verstärkung des Instrumentalbasses mittelst eines Violons rathsam sein. Beim Vortrage auf drei Flügeln wird das ganze Quartett am schicklichsten verdoppelt und das Fundament mit einem Violoncello und einem Contrabasse, aber ja nicht mit zwei Instrumenten der letzten Art, besetzt. Alle diese Concerte erfordern leichten degagirten unmanierirten Vor-

trag, der durchaus objectiv sein, und nichts von sogenannter eigenthümlicher Auffassung besitzen darf. Sämmtliche concertirende Instrumente sind übrigens gleich berechtigt, und es wird daher gut sein, die Partie des Cembalo primo weder auf einem Instrumente, welches die übrigen an Tonstärke und Güte bedeutend überwiegt, noch durch einen Spieler vortragen zu lassen, der Anspruch darauf macht, nur sich allein hören zu wollen. Verschiedenheit der Klangfarbe unter den einzelnen Instrumenten, bei gleicher Kraft derselben schadet nichts, ist vielmehr für die Wirkung und das Verständniss dieser Tonstücke sehr erspriesslich.

Das Concert in *d* ist zuerst abgedruckt in der Peter'schen Gesammtausg. Bd. XI. i. J. 1847.

Concert für vier Claviere nebst Quartettbegleitung, in *a*.

Von Bach nach der Partitur eines Concertes von Antonio Vivaldi, in *h*, für vier Violinen, zwei Bratschen, Violoncello und Contrabass arrangirt, und, wahrscheinlich des beschränkteren Umfanges der damaligen Instrumente wegen, einen Ton tiefer transponirt. Der Titel der in meinen Händen befindlichen Handschrift in Partitur und Stimmen, der zugleich die Partitur des Vivaldi'schen Originalconcerts abschriftlich beigefügt ist, lautet: ***Concerto da Antonio Vivaldi, accommodato per quattro Clavicembali da Giov. Seb. Bach.***

Dies Werk ist bis jetzt ungedruckt. Es enthält viel liebliche Melodie und will bei der Ausführung zart und discret behandelt sein.[1] Im Uebrigen ist es nicht schwer zu spielen. Im zweiten Satze, Largo, 3/4 Takt, kommt eine battuta di biscroma, — eine längere, aus lauter Harpeggien in Sechzehnteln bestehende Stelle — vor, in der Mendelssohn-Bartholdy's Elfentanz im Sommernachtstraum ziemlich stark vorspukt. Manches andere erinnert wiederum an Mozart, auch an Händel. Ausserdem bietet die Vergleichung des Bach'schen Arrangements mit der Vivaldi'schen Originalpartitur höchst interessante Momente; beide weichen manchmal nicht ganz unbedeutend von einander ab, und niemals zum Nachtheile des erstern, ein Beweis, dass Bach selbst bei Bearbeitung fremder Sachen seine künstlerische Selbstständigkeit, da wo es darauf ankam, geltend machte. — Forkel der des Concerts ebenfalls nur kurz erwähnt, hat es noch für eine Originalcomposition gehalten.

Dass ausser dem Vorstehend erwähnten, mindestens noch funfzehn ähnliche Clavierarrangements Vivaldi'scher Concerte vorhanden gewesen sind, ist bereits oben erwähnt worden.

III. Orgelcompositionen.

So beträchtlich die Anzahl der noch übrig gebliebenen Compositionen dieser Art auch ist, so dürfte sie doch wohl nur den geringeren Theil dessen ausmachen, was Bach während der langen Dauer seiner künstlerischen Thätigkeit hierin leistete. Die Präludien und Fugen, die Toccaten, Capriccios, sind, wie alles in diese Classe gehörige, niemals ordentlich gesammelt, vielleicht schon zu Bach's Lebzeiten theilweise zerstreut worden, und so existirt denn nur

1. Bei einer vom Verf. veranstalteten Privataufführung, wo das Concert auf vier Flügeln vorgetragen wurde, hatte, um der Klangstärke dieser Instrumente das Gleichgewicht zu halten, das Streichquartett doppelte Besetzung. (Contrabass und Violoncello für's Fundament.) Es fand sich indess, dass auch ein einfaches Geigenquartett wohl ausreichen dürfte. Die befolgten Tempi waren: Für's Andante, C-Takt: *M. M.* ♩ 69; für's Largo 3/8 Takt: ♪ 69; und für's Allegro 6/8 Takt: ♪ 144. —

noch das, was sich im Laufe der Zeit in Abschriften vereinzelt erhalten hat, und von Kennern und Sammlern neuerdings zusammengetragen ist. Am meisten verdient um die Aufbewahrung Bach'scher Orgelsachen hat sich sein Schüler Kittel gemacht, der von einer sehr grossen Anzahl derselben selbst angefertigte Copien besass. Seit Anfang dieses Jahrhunderts hat man begonnen, einzelne Stücke durch den Druck zu verbreiten und ist bis auf die heutige Zeit damit fortgefahren, so dass wohl von dem, was von S. Bach's Orgelsachen überhaupt sich erhalten hat, nur Weniges noch der Oeffentlichkeit entzogen sein dürfte.

A. Präludien, Fugen, Toccaten, Fantasien.

Neun und zwanzig grössere Präludien und Fugen mit obligatem Pedale, nämlich 6 in *C*, 2 in *c*, 2 in *cis*, 2 in *D*, 1 in *d*, 1 in *Es*, 3 in *e*, 1 in *F*, 1 in *f*, 2 in *G*, 1 in *g*, 1 in *A*, 3 in *a*, 1 in *B*, 1 in *h*, 1 mit Suite.

Zwölf Toccaten mit Fugen, davon zehn zur Ausführung mit obligatem Pedale, nämlich in *C*, *D*, 2 in *d*, 3 in *F*, 1 in *fis* und 2 in *g*. Die zwei bloss für's Manual geschriebenen: in *c* und in *G*.

Drei Fantasien mit Fugen: in *c*, *g* und *a*.

Ein Capriccio mit 10 Fugen: „Herrn Marpurg gewidmet."

Drei einzelne Präludien: davon 2 in *C*, 1 in *a* und zwei einzelne Fantasien in *g* und in *e*.

Vierzehn einzelne Fugen mit obligatem Pedal: 3 in *c*, 1 in *d*, 1 in *E*, 2 in *e*, 1 in *Es*, 1 in *F*, 1 in *G*, 1 in *h*: 4stimmig; 1 in *F*, 1 in *g* und 1 in *A*: 3stimmig.

Ricercar in *c*: Sechsstimmig. Ist übrigens mit der unter den Claviersachen angegebenen *c*-Fuge identisch, da sie sich zum Vortrage auf der Orgel sowohl wie auf dem Clavier eignet.

Zwei einzelne Fugen für zwei Claviere, in *d*.

Ausserdem weiss man noch von einer geschriebenen Sammlung von Präludien mit Fugen und von drei bis vier einzelnen Fantasien, welche Kittel besessen haben soll. Wo diese hingerathen sein mögen, ist nicht zu ermitteln gewesen.

Originalhandschriften von obigen Sachen sind nur wenige mehr vorhanden. Nur drei sind bekannt, von denen die eine, Präludium und Fuge in *C*, sich im Besitze von Moscheles befindet, die andere, das Präludium und Fuge in *G*, früher von Forkel aufbewahrt, jetzt in die Hände des Musikverlegers Peters übergegangen, und die dritte, Präludium und Fuge in *A*, Eigenthum des Capellmeisters Guhr war, welcher ausserdem noch das Autograf einer der *c*-Fugen besass.

Das eben erwähnte Präludium mit Fuge in *C*, wahrscheinlich für den Concertvortrag geschrieben, glänzend, reichhaltig und mit vieler Abwechselung in den Stimmen; eben so die eine Toccate mit Fuge in *d*. (Abgedr. in der Griepenkerl-Roitzschen Gesammtausgabe der Orgelwerke, Thl. 4.) Vom Präludium mit Fuge in *d* ist merkwürdig, dass dies Stück auch von Bach für die Violine bearbeitet worden. Es findet sich in der ersten der sechs

Sonaten für Violine allein. Natürlich sind alle letzterem Instrumente nicht anpassenden Stellen zweckmässig geändert und das Präludium ist anders. Das Präludium mit Fuge in *Es*, *pro organo pleno*, findet sich im dritten Theile der „Clavierübung." Die Entstehung desselben fällt also wohl in die Zeit zwischen 1735 und 1740, in die der höchsten Kunstblüthe des Componisten. Es ist ein grossartiges Werk. — Das eine der Präludien mit Fuge, in *e*, (abgedr. bei Gr.-R., Thl. 4) hat noch sehr altfränkischen Zuschnitt, und Formen nach welchen namentlich Froberger und andere Componisten des siebzehnten Jahrhunderts zwar ausschliesslich zu arbeiten pflegten, von denen jedoch Bach sich in seiner glänzendsten Periode völlig befreite. Nach einer von Forkel ausgehenden Tradition, soll es im Jahre 1720, also zur Zeit von Bach's Aufenthalt in Cöthen, angefertigt sein, ist aber gewiss viel älter.

Die Fantasie und Fuge in *c* ist ausgezeichnet, und was die in *g* anlangt, so war sie in früheren Abschriften von der Fuge getrennt, ist auch immer nur allein abgedruckt worden, so z. B. noch im ersten Hefte der von Marx herausgegebenen weniger bekannten Orgelcompositionen von J. S. Bach. Griepenkerl hat sie in der Gr.-R. Sammelausgabe zuerst mit einander in Verbindung gebracht, weil Form und Inhalt darauf hinweisen, dass sie zusammengehören.

Eine der Fugen in *c* ist bekannt unter dem Titel: ***Thema legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter ab J. S. Bach.*** Das Thema wird also muthmasslich von Giovanni Legrenzi[1] herrühren, der im letzten Drittheil des siebzehnten Jahrhunderts blühte. Die bereits oben erwähnte Originalhandschrift führt übrigens jenen Titel nicht. Die Fuge in *g* ist ziemlich claviermässig, und vielleicht auch ursprünglich für dies Instrument, vielleicht als Vorübungsstück für den Orgelvortrag, geschrieben. Das Thema der *h*-Fuge soll von dem berühmten Violinisten Arcangelo Corelli herstammen.

Unter den Toccaten zeichnet sich hauptsächlich die in *F* aus. Sie ist ein prachtvolles Werk und gehört der glänzendsten Periode von Bach's Künstlerleistungen an.

Von den erwähnten Sachen ist bereits das meiste, wenn gleich noch nicht alles, gedruckt worden, theils einzeln, theils in kleinen Sammelwerken. Nur haben leider die wenigsten der älteren Abdrücke Anspruch auf Correctheit, da sie meistens nach Copien gemacht worden sind, wie sie der Zufall dem jedesmaligen Herausgeber in die Hände spielte. Mit Uebergehung der ganz und gar incorrecten, lassen wir im Nachstehenden ein Verzeichniss der einzelnen Ausgaben folgen, die, mindestens dem grössern Theile nach, zu den bessern zu rechnen sind.

Préludes et fugues, No. 1 in *a*, No. 2 in *G*, No. 3 in *g*. Leipzig, Peters.

Préludes et fugues, No. 1 in *a*, No. 2 in *d*, No. 3 in *a*. Ebendas.

Sechs Präludien und Fugen für Orgel, mit oblig. Pedal. Wien, Haslinger.

Zehn Präludien und Fugen für Orgel in *C*, *G*, *A*; Fantasie und Fuge in *g*; Präludien und Fugen in *f*, *c*, *C*, *a*, *e* und *D*. Leipzig, Peters.

---

1. Giov. Legrenzi, zu Clusone bei Bergamo geboren, war der Lehrer Lotti's und Gasparoni's. Er machte sich durch Ausbildung des Recitativs und der dramatischen Melodie um die Oper verdient, begünstigte den sogenannten concertirenden Stil, der damals aufgekommen war, in fast allen seinen Compositionen, und starb im Jahre 1690, als Capellmeister zu St. Marco in Venedig.

Präludium und Fuge in *f* (*pro organo pleno?*) Leipzig, Peters.

Präludium und Fuge in *c*. Wien, Haslinger.

Grosses Präludium und Fuge in *Es*, *pro organo pleno*. Ebend.

Fantasia con fuga in *c*. Erfurt, Körner.

Fantasie mit Fuge in *a*. Ebend.

Fantasie in *c*. Ebend.

Fantasie für Orgel oder Pianoforte. Leipzig, Peters.

Toccata, *Adagio e Fuga* in *C*. Erfurt, Körner.

Toccata e fuga. No. 1 in *d*, No. 2 in *F*, No. 3 in *d*. Leipzig, Peters.

Toccata in *fis*. Berlin, Trautwein.

Fuga in *c*; *Thema Legrenzianum cum subjecto pedaliter*. Wien, Haslinger.

Fugen, No. 1 in ...., No. 2 in *G*. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Fuge in *G*. Leipzig, Paez.

Grosse Fuge für Orgel oder Pianoforte in *d*. Berlin, Trautwein.

Fuge in *d*, Fuge in *g*, Fuge in *a*. Erfurt, Körner.

In der von Griepenkerl und Roitzsch besorgten Sammelausgabe finden sich vor:

An Präludien und Fugen: Eins in *C* im 2. Thl. Noch eins in *C* im 3. Thl. und eins im 4. Thl., letztere hier zuerst gedruckt. Eben so eins in *c* im 4. Thl. Eins in *D*, Thl. 4; in *d*, Thl. 3; 1 in *e*, Thl. 3; in *Es pro organo pleno*, Thl. 3; in *f*, Thl. 3, zuerst; 1 in *G*, Thl. 3; und 1 in *G*, Thl. 4; in *g*, Thl. 3; in *A*, Thl. 2, zuerst; und 1 in *a*, Thl. 3.

An Toccaten und Fugen: 1 in *C*, Thl. 3; 2 in *d*, Thl. 3 und 4; 1 in *F*, Thl. 3.

An Fantasien und Fugen: 1 in *c*, Thl. 3; 1 in *g*, Thl. 2.

Ein Präludium in *a*, Thl. 4; zwei Fantasien in *c* und in *g*, Thl. 4.

Einzelne Fugen: in *c* (*Thema Legrenzianum*), Thl. 4; in *g*, Thl. 4; in *h* (*Thema Corellianum*), Thl. 4; in *g*, Thl. 4.

B. Vorspiele über Melodien verschiedener Choralgesänge. Partite diverse.

Bereits in Arnstadt, also in seinem zwanzigsten Jahre, fing Bach an, zunächst wohl zu seinem eignen Gebrauche und zur Uebung, Choralvorspiele und variirte Choräle auszuarbeiten und unter dem Namen *Partite diverse* aufzuschreiben. Die ersten derselben waren bloss *manualiter*, erst später benutzte er dabei das obligate Pedal. Es gibt deren noch über hundert grössere, die sich durch Weihe und Würde auszeichnen, aber auch eine Menge kleinerer, von denen das „Orgelbüchlein" allein sechs und vierzig enthält, und ausserdem noch viele andere in einzelnen Abschriften verbreitete.

Im allgemeinen lassen sie sich nur in zwei Abtheilungen classificiren, kunstreichere, schwerere, für ausgebildete Spieler, und kleinere leichtere, für Anfänger. Man würde jedoch irren, wenn man die letzteren als blosse Elementarübungsstücke ansehen wollte. Nach dieser Classification lassen wir denn was davon noch übrig ist, hier folgen.

1. Kunstreichere Choralvorspiele.

Im Ganzen sind deren an achtzig vorhanden.

Zunächst enthält der dritte Theil der Clavierübung, ausser den nicht hierher gehörenden Clavierduos, und ausser dem bereits oben erwähnten Präludium mit Fuge in *Es* für volle Orgel, zwei und zwanzig Bearbeitungen über die Melodien der sogenannten Katechismusgesänge, deren Entstehung in die Zeit vor 1739 fällt. Es sind folgende:

Kyrie, Gott Vater, in *Es* für zwei Claviere und Pedal.

Christe, in *c*.

Kyrie, Gott heiliger Geist, in *e* phrygisch; 5stimmig, ***cantus firmus*** im Bass, für volles Werk.

Kyrie, Gott Vater, in *a*, phrygisch, ***alio modo manualiter***.

Christe, in *e*, wie vor.

Kyrie, Gott heiliger Geist, wie vor.

Allein Gott in der Höh' sei Ehr', in *F*. ***Cantus firmus*** im Alt. ***Manualiter, a tre***.

Dasselbe, in *G*; für zwei Claviere und Pedal.

Fughette über: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', in *A*.

Präludium über: Dies sind die heil'gen zehn Gebot', in *G*, Mixolydisch. Für zwei Claviere und Pedal.

Fughette über: Dies sind die heil'gen zehn Gebot', in *G*, Mixolydisch. ***Manualiter***.

Wir gläuben all' an einen Gott, in *d*, Dorisch.

Fughette über: Wir gläuben etc., in *e*.

Vater unser im Himmelreich, in *e*, Dorisch; für zwei Claviere und Pedal; ***il canto fermo in canone***.

Idem alio modo manualiter, in *d*, Dorisch.

Christ unser Herr zum Jordan kam, Dorisch; für zwei Claviere, ***cantus firmus*** im Pedal.

Idem alio modo manualiter, in *d*.

Aus tiefer Noth schrei ich zu Dir, in *e*, Phrygisch; sechsstimmig, ***con pedale doppio***.

Idem alio modo manualiter, in *fis*, vierstimmig.

Jesus Christus unser Heiland, in *d*; für zwei Claviere, ***cantus firmus*** im Pedal.

Fuga super: Jesus Christus unser Heiland, in *f*. Vierstimmig, ***manualiter***.

Sehr werthvoll sind ferner:

Sechs Choräle verschiedener Art, auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen, verfertiget von J. S. Bach, Königlich Pohlnischem und Churfürstlich Sächsischem Hofcompositeur, Capellmeister und Directore Chori musici Lips. In Verlegung Joh. Georg Schübler's, zu Zella, am Thüringer Walde.

Diese Choräle sind um die Mitte der vierziger Jahre ausgearbeitet. Im zweiten Choral: Wo soll ich fliehen hin, zeigt es sich einmal wieder, wie Bach alle möglichen Effecte, deren ein Instrument wie die Orgel fähig ist, aufzufinden und zu verwenden wusste. Der ***Cantus firmus*** ist nämlich hier dem Tenor zugetheilt, dieser aber ins Pedal gelegt, welches deshalb bei der Ausführung nur vierfüssig registrirt werden darf, und dem Manuale die Grundstimme

überlassen muss. Lorenz Mizler, der dies Werk, in der mus. Bibliothek, Bd. 2, Thl. 1, im Jahre 1740 anzeigt, sagt bereits in Betreff desselben, dass Bach hier einen neuen Beweis gegeben habe, wie er in dieser Gattung der Compositionen vor vielen andern vortrefflich geübt und höchst glücklich darin sei. Niemand würde es ihm zuvorthun und gar Wenige ihm gleich machen können. Es sei dies Werk eine kräftige Widerlegung derer, die seine Compositionen zu kritisiren sich unterstanden.

Noch gehören hierher:

Achtzehn Choralvorspiele, von denen sechzehn von S. Bach's eigner Hand und zwei von seinem Schwiegersohne Altnikol geschrieben, in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrt worden. Es befinden sich unter den letztern beiden auch die gleich unten, bei den Partiten, zu erwähnenden Veränderungen über: Vom Himmel hoch da komm ich her.

Folgende Choralbearbeitungen finden sich einzeln vor:

Magnificat, fuga, in *d*.

Nun freut Euch, lieben Christen gemein; oder: Es ist gewisslich an der Zeit, in *G*; für zwei Manuale und Pedal. *Cantus firmus* im Tenor.

Valet will ich Dir geben. *Fantasia* in *B*.

Derselbe Choral anders bearbeitet, in *D*.

Vater unser im Himmelreich, in *d*.

Zwei Bearbeitungen über: Vom Himmel hoch da komm ich her, Fuge und Fughette, in *C*.

Wir gläuben all' an einen Gott, in *F*, *a* 5 *voci*.

Noch muss hierher gerechnet werden die schon früher erwähnte Bearbeitung des Chorals: Wenn wir in höchsten Nöthen sein, Bach's letztes Werk, welches der ersten Ausgabe der „Kunst der Fuge" beigefügt ist.

Von den eigentlichen Choralvariationen sind nur noch wenige übrig. Wahrscheinlich hat Bach in der Zeit seiner vollendeten Kunstreife deren weniger geschrieben, und die aus den früheren Perioden sind verloren gegangen.

Es existiren noch:

6 *partite diverse sopra*: Christ der Du bist der helle Tag,

9 desgl. über: O Gott Du frommer Gott,

11 desgl. über: Sei gegrüsset, Jesu gütig, und

5 desgl. über: Vom Himmel hoch da komm ich her.

Davon sind die beiden ersten Partitenfolgen muthmasslich schon in Arnstadt componirt. Die dritte gehört einer jüngeren Periode an, und die vierte ist die schon mehrerwähnte, bei Gelegenheit der Aufnahme Bach's in die Societät der musikalischen Wissenschaften, componirte. Da Bach im Monate Juni des Jahres 1747 Mitglied derselben wurde,[1] so ergibt sich daraus die Zeit der Entstehung dieser Variationen von selbst. Sie enthalten eine grosse Menge

---

1. Vergl. Mizler's mus. Bibl. Bd. 4, Thl. 1, S. 173.

contrapunktischer Künste, doch ohne allen Zwang, und wurden noch zu Bach's Lebzeiten gedruckt unter dem Titel:

Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: Vom Himmel hoch da komm ich her; für die Orgel mit zwei Clavieren und Pedal, Nürnberg bei Balthasar Schmid.

2. Einfachere leichtere Choralvorspiele.

Zu diesen gehört vorzugsweise eine Anzahl kleiner Orgelvorspiele, die von S. Bach zu Cöthen componirt und zu Vorübungen für seine Söhne bestimmt wurden. Sie finden sich zum Theil in einem vom Componisten selbst geschriebenen Buche in Quartformat, welches noch jetzt in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrt wird. Seine Schüler werden wohl grossentheils Abschriften davon genommen haben, und so sind sie auch einzeln bekannt geworden. Eine derartige von Krebs herrührend, war in Kittels Hände übergegangen und existirt ebenfalls noch. Der Titel des Buches lautet:

Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen, anbei auch sich im Pedalstudio zu habilitiren, indem in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchsten Gott allein zu Ehren,
Dem Nächsten draus sich zu belehren.

Autore Joanne Sebast. Bach p. t. Capellae magistro S. P. R. Anhaltini Cotheniensis.

Es enthält sechs und vierzig Choralbearbeitungen, eine unvollendet gebliebene mit gerechnet, und ausserdem viele leere, bloss rastrirte und mit der Choralüberschrift versehene Blätter; ein Beweis, dass Bach Willens gewesen, sich nicht auf die obige Zahl zu beschränken. Uebrigens sind die leichteren Bearbeitungen mit den schwereren gemischt, und eine, etwa für den Anfänger berechnete progressive Schwierigkeit in der Reihefolge findet nicht statt, was Dehn zu der Annahme veranlasst, dass es in dieser Art wohl nicht zur Herausgabe bestimmt gewesen sein möge.[1] Es mag sein; doch pflegte man zu Bach's Zeit, bei Anordnung des Inhaltes solcher zum praktischen Unterricht bestimmten Werke, sich nicht gerade zu ängstlich um die Progression zu bekümmern. Man gab dafür lieber durchweg Gutes, und überliess die Vorschrift, was davon und wie oft es der Schüler zu spielen habe, der nach der Fähigkeit des einzelnen Lernenden sich richtenden Beurtheilung des Lehrers.

Ausser den eben erwähnten Vorspielen mögen wohl reichlich noch einmal so viel einzelne in Abschriften vorhanden sein. Ist auch der Kunstwerth nicht bei allen von gleicher Bedeutung, so wäre eine vollständige Sammlung derselben doch schon um deshalb erwünscht, weil sie selbstständig eine interessante, anschauliche Uebersicht des Entwickelungsganges von Bach's Kunstbildung in diesem Genre verschaffen und zugleich einen Beleg bilden würden, darüber, wie sein Fleiss, selbst bei so kleinen Productionen, unermüdet nach Veredelung und

1. Caecilia, Bd. 22, Heft 87, S. 166.

Vervollkommnung strebte. Ausserdem geben sie tüchtige Uebungsstücke ab für den angehenden Orgelspieler. Bis jetzt ist von sämmtlichen kleineren Stücken nicht viel mehr als der Inhalt des Orgelbüchleins im Druck erschienen.

Ausgaben von den grösseren und kleineren Choralvorspielen, Partiten etc.

15 grosse Choralvorspiele. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

(40) Choralvorspiele für die Orgel mit einem und zwei Clavieren und Pedal, zwei Hefte. Ebendaselbst.

18 Choralvorspiele (mit den 5 Variationen über: Vom Himmel hoch da komm ich her). Leipzig, Peters.

Acht Choralbearbeitungen über: Das Magnificat; Nun freut Euch; Valet will ich Dir geben (2 mal); Vater unser im Himmelreich; Vom Himmel hoch da komm ich her (2 mal): und Wir glauben all' an einen Gott. Ebendas. (Gr.-R. Thl. 7.)

Sechs Variationen über den Choral: Christ der Du bist der helle Tag. Lpz. Br. u. H.

Elf Variationen über den Choral: Sei gegrüsset, Jesu gütig. Ebendas.

Vier und vierzig kleine Choralvorspiele (aus dem „Orgelbüchlein"). Ebendas. Im Jahre 1845, dem Vernehmen nach von Mendelssohn-Bartholdy herausgegeben. Wenigstens ist er auf dem Titel der gleichzeitigen Londoner Ausgabe als Herausgeber genannt.

Zwei und funfzig Choralvorspiele verschiedener Form, für Orgel, 4 Hefte. Ebendas.

56 kurze Choralvorspiele. Leipzig, Peters. (Gr.-R. Thl. 5.)[1]

34 grosse Choralvorspiele. Lpz. Peters. (Gr.-R. Thl. 6.) 1847.

33 grosse Choralvorspiele. Lpz. Peters. (Gr.-R. Thl. 7.) 1848.

Der anfahende Organist; 46 kleine Choralvorspiele mit obl. Pedal. Erfurt, Körner.

Choralvorspiel über: Durch Adam's Fall. Ebendas.

Choralvorspiel über: Gelobet seist Du Jesu Christ. Ebendas.

C. Sonaten, Trios, Concerte.

Von diesen, nicht für den kirchlichen Zweck sich eignenden, sondern für den öffentlichen Concertvortrag bestimmten Stücken gibt es nur wenige. Die hauptsächlichsten derselben, die gleich näher zu erwähnenden sechs Sonaten, sind sogar nicht einmal zu diesem Behufe, sondern als Uebungsstücke für Friedemann Bach componirt, und zwar für's Clavichord mit zwei Manualen und Pedal. Da aber dieser sich dadurch zum höheren Orgelspiele vorbereiten sollte, so sind sie vollkommen orgelmässig gesetzt. Ausserdem gibt es noch einige andere Trios und drei Concerte.

---

1. Dem „Orgelbüchlein" entnommen. Der unvollendete Choral: O Traurigkeit, o Herzeleid, von dem nur 2 Takte existiren, so wie: Komm Gott Schöpfer, der später von Bach sehr erweitert wurde, sind in dieser Ausgabe weggelassen, und dagegen zwölf andere kurze Vorspiele, von denen eins (No. 53) den Clavierübungen, ein zweites dem „Clavierbüchlein" entlehnt ist, hinzugefügt.

Die Sechs Sonaten oder Trios für zwei Claviere mit obligatem Pedale, mögen etwa gegen 1723 geschrieben worden sein. Jedenfalls fällt ihre Entstehung in die letzte Zeit der Cöthener Periode. Sie sind ungemein schön und die besten unter den wenigen, die vorhanden sind. Es gibt zwei Originalhandschriften, von denen die eine sich in der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, die andere besass Griepenkerl; beide ergänzen sich gegenseitig. Die Tonarten der Sonaten sind *Es*, *c*, *d*, *e*, *C* und *G*. Ausserdem existiren:

Zwei Sonaten oder Trios, in *d* und in *Es*, aus Kittels Sammlung herrührend.

Zwei Sonaten oder Trios, in *A* und in *g*.

Zwei Trios über die Choräle: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', und Ein' feste Burg ist unser Gott.

Drei Concerte für die Orgel, in *C*, *a* und *d*, haben sich nach Gerber's Angabe noch in Kittel's Sammlung abschriftlich vorgefunden, alle für 2 Manuale und obl. Pedal.

Ausgaben:

Praktische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und obligates Pedal. Zürich, Nägeli.

Sechs Sonaten oder Trios. Leipzig, Peters. (Gr.-R. Bd. 1.)

Zwei Trios für zwei Manuale und Pedal, über: Allein Gott in der Höh' sei Ehr', und Ein' feste Burg. (Wo?)

Trio in *d*, in Körner's Orgelvirtuosen. Erfurt, Körner.

Trio in *g*. Ebendas.

Dies ist alles, was von Stücken dieser Art sich auffinden liess. Ueberhaupt dürfte Bach ausser den Erwähnten nur noch wenig hierher Gehöriges geschrieben haben, denn bei den, ohnehin nicht sehr häufigen Gelegenheiten, die den Vortrag solcher Sachen zuliessen, pflegte er seinen momentanen Eingebungen zu folgen und frei zu fantasiren; eine Kunst, die derzeit öfter in Anspruch genommen wurde, als jetzt. Damals musste jeder Organist im freien Vortrage ganz vorzüglich geübt, und natürlich einer ganz anderen musikalischen Ausbildung sich rühmen können, als heut zu Tage, wo ein solcher oft nichts weiter als eine blosse Spielmaschine vorstellt, bei der es genügt, wenn sie ihr Pensum vorgeschriebener Noten passabel auf die Tasten überzutragen weiss. Orgelspiel und Choralwesen überhaupt sind ja fortwährend im Sinken begriffen. Wie weit das gehen, und ob überhaupt wieder eine Zeit kommen werde, in welcher beides sich abermals auf einen der Kunst würdigen Standpunkt erhebt, möchte schwer zu bestimmen sein.

D. Vermischte Orgelsachen.

Hierher sind zu rechnen eine kleine Choralsammlung mit bezifferten Bass und die noch vorhandenen kleineren nicht für speciell gottesdienstliche Zwecke bestimmte Orgelstücke. Der letzteren gibt es nur wenige, nämlich:

Sechs kleine Orgelfantasien.

Pastorale. Dies besteht aus vier verschiedenen Sätzen, die ursprünglich einzeln in Abschriften vorkommen, aber offenbar zusammen gehören. Der erste in *F* schliesst in *a*; der zweite geht aus *C*; der dritte aus *C* schliesst in *c* und der vierte steht wieder in *F*. Nur der erste Satz, der sich in Kittel's Sammlung vorfand, führt die Ueberschrift *Pastorella*.

Passacaglia. Ist eigentlich für das Clavier mit zwei Manualen und Pedal geschrieben, aber vollkommen orgelmässig. Dies Stück scheint mit den oben erwähnten sechs Sonaten gleiche Bestimmung gehabt zu haben. Die Urschrift befand sich in den Händen des Capellmeisters Guhr.

Canzone in *d*.

Von obigen Sachen sind folgende Ausgaben erschienen:

Neun und sechzig Choräle mit beziffertem Bass. Erschienen zuerst im Jahre 1736 im Druck. Fast hundert Jahre später zum zweitenmale von C. F. Becker herausgegeben, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Pastorale für Orgel. Leipzig, Peters. (Gr. u. R. Thl. 1.)

Pastorella in *F*, *pour Orgue ou Pfte*. Berlin, Schlesinger.

Pastorella. Prag, Marco Berra.

Das erste Stück des Pastorale, die eigentlich sogenannte Pastorella, findet sich zuerst in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, Jahrgang II. 1825, abgedruckt.

Passacaglia, pour Orgue ou Pfte. Frankfurt, Dunst.

Dieselbe, für Orgel oder Pianoforte. Prag, Marco Berra.

Dieselbe, für Orgel. Leipzig, Peters. (Gr. u. R. Thl. 1.)

III. Instrumentalcompositionen.

Bach hat deren für die meisten seiner Zeit gebräuchlichen Orchesterinstrumente, und zwar theils zur Uebung, theils zum Vortrag auf denselben bestimmte, geschrieben. Die beiden Hauptwerke unter denen, die noch übrig sind, gehören in die erste Kategorie. Es sind dies:

Sechs Violinsoli ohne alle Begleitung.

Sechs Violoncellsoli, ebenfalls ohne Begleitung.

Beide Werke werden jetzt noch als ungemein instructive Stücke, um die Spielenden beider Instrumente solcher vollkommen mächtig zu machen, geschätzt. Sie sind daher häufig gedruckt worden. Die neueren Ausgaben sind folgende:

Trois sonates pour un Violon seul. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Studio, o 3 Sonate p. Viol. Bonn, Simrock.

Studio ossia 3 Sonate. Zum Gebrauch b. d. Conservatorium zu Leipzig: mit Fingersatz, Bogenstrich u. s. w. versehen von F. David. Mit Originaltext. (?) Leipzig, Kistner.

Ciaconna, p. Viol. (1845.) Berlin, Schlesinger. Mit Pftebgl. versehen und dazu für die Viol. besonders (!!) eingerichtet (!) von F. W. Ressel.

Chaconne, with variations for Violon solo, with additional accompagn. for Pfte.; by Mendelssohn-Bartholdy. Hamburgh, A. Cranz.

Six Solos ou Suites p. Vclle., publiées p. Dotzauer. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Six Sonates ou études pour Vclle. solo. Leipzig, Kistner.

Von Concertstücken für ein oder mehrere Instrumente sind noch die folgenden vorhanden:

Ein Violinconcert in *a*, mit Begleitung. In E. Bach's Nachlass gefunden.

Ein Doppelconcert in *d*, für zwei Violinen mit Begleitung. Ebendaselbst vorgefunden.

Fünf Duos für zwei Violinen.

Ein Trio in *G*, für zwei Flöten und Violoncello.

Ein Trio in *G*, für Flöte, Violine und Bass.

Ein Trio für Violine, Bratsche und Bass; mit seinem Sohne Emanuel gemeinschaftlich verfertigt.

Eine Sonate in *C*, für Flöte und Bass, aus E. Bach's Nachlass.

Ein Quartett für Hoboe, Violine, Bratsche und Violoncello.

Symfonie in *D*, für elf Instrumente, nämlich drei Trompeten, Pauken, zwei Hoboen, Fagott, zwei Violinen, Bratsche und Bass.

Ouverture in *C*, für zwei Hörner, zwei Violinen, Bratsche, Fagott und Flügel.

Ouverture in *h*, für Flöte, zwei Violinen, Bratsche und Bass.

Ouverture in *D*, für Trompeten, Pauken, zwei Hoboen, zwei Viol., Bratsche u. Bass.

* * *

In Obigem sind nun sämmtliche Werke Bach's, so viel sich davon auffinden, oder darüber in Erfahrung bringen liess, enthalten. Es gibt allerdings noch einige Kleinigkeiten, die nicht mit angeführt worden sind, z. B. einen ***Canon triplex a VI voc.*** der in E. Bach's öfter erwähntem Cataloge mit aufgezeichnet steht. Ich habe von demselben nichts weiter erfahren können, als die Benennung, und so auch bei einigen andern Sachen, die vermuthlich Bruchstücke grösserer bekannter Werke sind. Ein Canon, der von S. Bach bei seiner Aufnahme in die Leipziger Societät im Jahre 1747 verfertigt wurde, findet sich in Mizler's Musikalischer Bibliothek, Bd. 4. Thl. 1., beigegeben.[1] Wahrscheinlich ist der vorerwähnte mit diesem identisch. Noch ein vierstimmiges Tonstück dieser Art ist im Jahre 1727 gedruckt worden, es führt den Titel: ***Canon à 4 voc. Dédié à Mr. Houdemann.*** Mattheson hat ihn in seinem vollkommenen Capellmeister wieder abgedruckt, und eine Auflösung desselben ***al roverscio*** versucht. Für Liebhaber solcher Kunststücke sind beide auf Tab. 3. beigefügt.

Wenn nun gleich in dem vorstehenden Verzeichnisse der einzelnen Werke des grossen Tonmeisters bei Angabe der davon im Druck erschienenen Sachen der Sammelausgaben, wenigstens theilweise, schon mit Erwähnung geschehen ist, so dürfte es der bequemeren Uebersicht halber nicht unangemessen erscheinen, hier auch noch derselben besonders, unter Anführung ihres Inhaltes zu gedenken.

---

1. Auch in A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst, Bd. 2. S. 274, abgedruckt und zugleich aufgelöst.

Im Jahre 1800 unternahm es zuerst George Nägeli in Zürich, eine Prachtausgabe aller merkwürdigen Clavierwerke Johann Sebastian Bach's, nebst einer Auswahl der vorzüglichsten Claviersachen in strenger Schreibart aller Nationen, zu veranstalten. Die Unternehmung scheint aber nicht zu Stande gekommen, oder wenigstens bald darauf wieder aufgegeben worden zu sein.

Nächstdem war es in Leipzig der Musikverleger Kühnel, welcher Bach's sämmtliche Orgel- und Clavierwerke ankündigte. Es erschienen in diesem Verlage seit d. J. 1801 nach und nach folgende Artikel:

Drei Toccaten: die fünfzehn zweistimmigen und die fünfzehn dreistimmigen Inventionen; drei Fantasien, worunter die chromatische; sechs Präludien zum Gebrauche für Anfänger; drei Präludien und Fugen; die sechs französischen Suiten; das wohltemperirte Clavier; drei Bände Clavierübung und die sechs englischen Suiten. Die ganze Collection ist in Querfolio und mit dem Bildnisse Johann Seb. Bach's geziert.

Etwa um das Jahr 1837 veranstaltete die Peters'sche Firma, Nachfolgerin der Kühnel'schen, zu Leipzig eine neue Ausgabe der Clavierwerke Bach's in Hochfolioformat. Sie erschien unter dem Titel:

> *J. S. Bach, Compositions pour le Pianoforte, sans et avec accompagnement. Oeuvres complettes; édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée par un comité d'artistes,*

und in successiven Lieferungen oder Bänden, bis jetzt dreizehn, die auch einzeln zu haben sind. Sie enthalten:

Liefr. 1 und 2. Das wohltemperirte Clavier.

Liefr. 3. Die Kunst der Fuge. Doch fehlen die beiden „Contrapunkte für zwei Claviere",[1] wofür aus dem „Musikalischen Opfer" die dreistimmige Fuge und das Ricercar hinzugefügt ist.

Liefr. 4. Die chromatische Fantasie und Fuge in *d*; Fuge in *a*; Toccate und Fuge in *e*, desgl. in *fis*[2]; desgl. in *c*; drei Fantasien mit Fugen, in *a*, *B* und *D*; Capriccio (auf die Abreise eines Freundes) in *B*; Toccate und Fuge in *d*, und vier Clavierduo's.

Liefr. 5. Sechs Suiten.

Liefr. 6. Concert im italiänischen Stil, in *F*; Ouvertüre nach französischer Art mit Suite, in *h*; Thema (Arie) mit dreissig Variationen (die Kaiserling'schen) für ein Clavier mit zwei Manualen, in *G*.

Liefr. 7. Sechs kleine Präludien für Anfänger; kleine zweistimmige Fuge in *c*, für Anfänger; die fünfzehn zweistimmigen und fünfzehn dreistimmigen Inventionen; die sechs kleinen oder französischen Suiten.

Liefr. 8. Die sechs grossen oder englischen Suiten.

---

1. Ein Verfahren, welches bereits oben seine Würdigung gefunden hat. — Weshalb die beiden Fugen aus dem Mus. Opfer aus dem Zusammenhange gerissen sind, ist auch nicht wohl abzusehen.

2. Die Aechtheit dieser Toccate wird von Marx bezweifelt. Vergl. L. Allg. Mus. Ztg. Bd. 50. (Jahrg. 1848) S. 33 ff.

Liefr. 9. Toccata und Fuge in *g*; Präludium und Fuge in *a*; Fantasie und Fuge in *D*; Zwei Präludien und Fughetten in *d* und in *e*; Präludium und Fuge in *a*; Fantasie in *c*; Zwei einzelne Fugen, beide in *C*; Fantasie oder Invention in *c*; Fünf einzelne Fugen, zwei in *d*, eine in *es*, eine in *e* und eine in *a*. Zwölf kleine Präludien für Anfänger; ein Bruchstück einer Suite in *f*, und eine unvollendete Fuge in *c*.

Liefr. 10. Sechs grosse Sonaten mit obligater Violine.

Liefr. 11. Concert in *d*, für drei Claviere, mit Begleit. von zwei Violinen, Bratsche u. Bass.

Liefr. 12. Concert in *C*, für zwei Claviere, mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche und Bass.

Liefr. 13. Concert in *c*, für zwei Claviere, mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche und Bass.

Von den obigen dreizehn Lieferungen sind die ersten sieben und die neunte von Czerny, die achte und die vier letzten von Griepenkerl besorgt. Eine vierzehnte wird dem Vernehmen nach noch in diesem Jahre erscheinen.

Eine zweite Collectivausgabe der Clavierwerke ist schon vor mehreren Jahren durch die André'sche Verlagshandlung zu Offenbach unternommen. Bis jetzt indessen sind davon erst sieben Bände erschienen.

Ausserdem gehört hierher:

Auswahl aus J. S. Bach's Claviercompositionen von A. B. Marx. Berlin, Challier. Ein das successive Studium Bach's und Bekanntwerden mit demselben beförderndes Werk.

In Betreff der Orgelsachen ist, wie bei den Compositionen für das Clavichord und den Flügel, ebenfalls die Peters'sche, von Griepenkerl und Roitzsch besorgte Ausgabe, die vollständigste. Sie erschien seit 1844 in einzelnen Bänden, von denen bis jetzt sieben herausgekommen sind, unter dem Titel:

J. S. Bach, Compositionen für die Orgel. Kritisch correcte Ausgabe von Friedr. Conr. Griepenkerl und Ferd. Roitzsch.

1. Band. Sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal: in *Es*, *c*, *d*, *e*, *C* und *G*; Passacaglia in *c*, Pastorale in *F*.

2. Band. Drei Präludien und Fugen in *C*, *G* und *A*; Fantasie in *g*; Sechs Präludien in *f*, *c*, *C*, *a*, *e* und *h*. Nr. 1, 6—10 sind die unter der Bezeichnung der „sechs grossen Präludien" bekannten.

3. Band. Präludium und Fuge in *Es*; Zwei Toccaten in *F* und *d* (dorisch). Zwei Präludien in *d* und *g*; Fantasie in *c*, Präludium in *C*, Toccate in *C*, und zwei Präludien in *a* und in *e*.

4. Band. Drei Präludien und Fugen in *C*, *G* und *D*; Toccate und Fuge in *d*; Präludium und Fuge in *c*; vier einzelne Fugen in *c*, *g*, *h* und *c*. Canzone in *d*, zwei Fantasien in *G* und *c*; Präludium in *a* und Trio in *d*.

5. Band. Sechsundfünfzig kurze Choralvorspiele und vier Sätze Choralvariationen über: Christ der du bist der helle Tag; O Gott Du frommer Gott; Sei gegrüsset, Jesu gütig, und: Vom Himmel hoch da komm ich her.

6. Band. Vierunddreissig grosse Choralvorspiele und eine Variantensammlung.

7. Band. Dreiunddreissig grosse Choralvorspiele und eine Variantensammlung.

Bereits im vorigen Jahrzehend hatte die Haslinger'sche Musikalienhandlung zu Wien eine Ausgabe sämmtlicher Orgelwerke Bach's beabsichtigt. Meines Wissens ist aber davon seit 1830 nichts weiter erschienen als Heft 1., enthaltend das ***Thema Legrenzianum cum subjecto pedaliter elaboratum***, und Heft 2: Veränderungen über den Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her. Von derselben Handlung sind auch noch die „sechs grossen Präludien und Fugen" in ***C***, ***c***, ***C***, ***a***, ***e*** und ***h*** herausgegeben.

Eine kleinere mit Sorgfalt redigirte Sammlung ist die folgende von A. B. Marx herausgegebene:

J. S. Bach's noch wenig bekannte Orgelcompositionen. Drei Hefte, enthaltend: 1. ein Präludium in ***a***, Präludium und Fuge in ***E***, Präludium und Fuge in ***d***, Fantasie in ***G***. 2. Präludium und Fuge in ***G***; Präludium und Fuge in ***D***. 3. Präludium und Fuge in ***e***; Fuge in ***g*** (eigentlich zur Fantasie im ersten Hefte gehörig) und Toccata in ***d***. Sie erschien im Jahre 1833 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Noch gehören hierher:

Vier Hefte Choralvorspiele von J. S. Bach. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Das neueste Unternehmen dieser Art ist im Jahre 1848 vom Musikverleger Körner in Erfurt angekündigt: Eine Sammlung sämmtlicher Bach'scher Orgelcompositionen. Es sind aber davon erst vier Hefte erschienen.

Von den übrigen Compositionen Bach's existiren — etwa die 371 bereits oben erwähnten von E. Bach zusammengetragenen und mehrfach aufgelegten Choräle abgerechnet, — keine Sammlungen von grösserem Umfange. Die kleineren sind bereits gehörigen Ortes erwähnt worden. Es bleibt daher nur noch übrig, der Arrangements einzelner Werke zu gedenken.

Ist es schon an und für sich um jedes anderweitige Arrangement eines für bestimmte Instrumente geschriebenen Tonstückes eine einigermassen missliche Sache, so gilt dies ganz besonders im Betreff Bach'scher Compositionen, bei denen die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, für welches er jedesmal setzte, und die demselben anpassende Spiel- und Vortragsweise sich immer dermassen berücksichtigt finde, dass bei dem Vortrage desselben Stückes auf anderen Instrumenten der Haupteffect grossentheils verloren gehen muss. Namentlich erlauben die Orgelsachen ein Arrangement für's Fortepiano nicht, da in ihnen durchaus nichts Claviermässiges zu finden ist. Wie die Orgel sich durch das Massenhafte ihres gewaltigen Klanges auszeichnet, so verlangt sie auch eine Behandlungsweise, die jener Eigenschaft, welche ausser ihr kein anderes Instrument, auch nur annähernd, besitzt, entspricht. Klare, breite Melodie, bestimmte, kräftige, nicht überladene Harmonie, schweren, gewichtigen Rhythmus und einen dem entsprechenden Periodenbau: Ueberhaupt nichts Flüchtiges, Tändelndes. Eine Orgelcomposition ist gleichsam das, was in der Malerei ein Frescobild. Das Fortepiano mit seinem verhältnissmässig wenig ausgiebigem, obendrein des Anhaltens, wodurch die Orgel sich vorzugsweise charakterisirt, gänzlich entbehrendem Klange, ist deshalb zum Vortrage von Orgelsachen am allerwenigsten geeignet. Der umgekehrte Fall, dass nämlich für's Clavier geschriebene Sachen sich

auch auf der Orgel spielen lassen, kommt bei Bach schon eher vor, da namentlich einige derselben ausdrücklich als Vorübungsstücke für's Orgelspiel von ihm componirt worden sind.

Die Arrangements von ursprünglich zweihändigen Claviersachen für vier Hände erscheinen beinahe ganz zwecklos. Offenbar sollen sie für Spieler bestimmt sein, deren Kräfte noch nicht soweit gewachsen sind, um jene zweihändigen Stücke allein bewältigen zu können. Für solche indess gibt es ja auch leichtere und succesiv zum Schwerern fortschreitende Compositionen; wer sich mit diesen aber nicht beschäftigen mag, sondern, nur um sagen zu können, er habe einmal Bach's grössere Werke gespielt, sich damit begnügt, ein vierhändiges Arrangement abzuhaspeln, für den ist Bach überhaupt nicht.

Die Arrangements von einzelnen Cantaten, Motetten, Passionen u. dergl., zum Zweck des Einübens in Singvereinen so wie zu Privataufführungen beim Fortepiano, sind zweckmässig, und bereits oben im Verzeichnisse der einzelnen Werke, gehörigen Ortes angegeben worden.

Zu den Arrangements von Orgel- und Claviersachen gehören folgende:

Das wohltemperirte Clavier, arrangirt für Pfte zu vier Händen. Mainz, Schott. (Bereits oben erwähnt.)

Präludium und Fuge in *e*, für vier Hände arrangirt. Wien, Haslinger.

Sechs Präludien und Fugen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu vier Händen, von C. Voigt. Frankf. a. M., bei G. H. Hedler. (1834.)

Grosses Präludium und Fuge in ***Es***, für vier Hände arrangirt. Berlin, Trautwein.

Passacaglia für's Pianoforte, vierhändig. Leipzig, Peters.

Fuge über die Buchstaben ***B. A. C. H.*** für Pianoforte zu vier Händen, eingerichtet von F. X. Gleichauf. Leipzig, Siegel und Stolle.

Orgelfuge, für's Pianoforte zu vier Händen arrangirt, von Kegel. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Compositionen für die Orgel, für's Pianoforte zu vier Händen einger., von F. X. Gleichauf. Leipzig, Peters. Hft. 1. Passacaglia in *c*; Pastorale in ***F***; Präludium und Fuge in *C*. Hft. 2. Präludium und Fuge in ***G***; Präludium und Fuge in ***A***; Fantasie und Fuge in *g*. Hft. 3. Präludium und Fuge in *f*; desgleichen in ***D***. Hft. 4. Präludium und Fuge in *a*; desgleichen in *e*; desgleichen in *h*.

Fantasie und Fuge in *g*, für die Orgel vierhändig eingerichtet. Leipz., Breitkopf u. Härtel.

Variirte Choräle, für's Fortepiano zu vier Händen. Frankfurt, Dunst.

Sinfonie ou Suite à grand orch. in ***D***, arrangirt für's Fortepiano zu vier Händen von G. M. Schmidt. Leipzig, Peters.

Sechs Fugen, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, arrangirt von G. Braun. Leipzig, Hofmeister.

Sechs Fugen, für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, arrangirt von G. Braun; zweite Folge. Berlin, Trautwein.

Daher sind denn auch die meisten von denen, welche das Glück hatten, seines regelmässigen Unterrichtes auf längere Zeit theilhaftig zu werden, tüchtige, viele selbst ausgezeichnete Künstler geworden, freilich, je nach ihren individuellen Anlagen und Fähigkeiten, nach den mannichfachsten Richtungen hin. Fast bei allen aber pflanzte sich der tiefere Sinn des Meisters für die Kunst fort, und wurden durch sie Bach's Lehren und Grundsätze weiter verbreitet und erhalten.

Es möchte jedenfalls zu weit führen, eine ausführliche detaillirte Uebersicht über den pädagogischen Theil der Bach'schen Lehrmethode zu geben. Wer specielles Interesse dafür hegt, findet sie bei Forkel[1] ausführlich beschrieben. Hier wird die Bemerkung genügen, dass Bach's musikalische Unterrichtsmethode in Bezug auf Spiel- und Vortragsweise die war, welche ein jeder Lehrer, der das Prädicat eines vorzüglichen in Anspruch nehmen zu dürfen glaubt, auszuüben sich zur Pflicht machen muss, vorausgesetzt, dass er überhaupt das eigentliche Geheimniss der Pädagogik besitzt: Das des Individualisirens. Bach nahm auf die speciellen Anlagen, Fähigkeiten und geistigen Bedürfnisse jedes einzelnen seiner Schüler ganz besondere Rücksicht, ging ferner auch nicht um einen Schritt dem Schwereren näher, ehe nicht das Leichtere vollständig geübt, und, was nicht zu übersehen, gehörig begriffen und verstanden war, und wirkte beim Unterrichte nicht bloss durch Lehre, sondern hielt auch das Beispiel für ein höchst wesentliches Erforderniss. Daher beschränkte er sich nicht auf die blosse Mittheilung dessen, was zu thun sei: Er zeigte dem Schüler zugleich auch das Wie, indem er ihm jedes einzuübende Stück ein oder ein paar mal vorspielte, mit dem Worten: „So muss es klingen." Dadurch erhielt der Lernende nicht nur die Vorschrift, sondern er hatte ein Muster vor sich, an das er sich halten, nach dem er sich richten, und mit dem er seine eignen Leistungen zusammenstellen und vergleichen konnte. Der ältere Gerber, auch ein Schüler Bach's und Vater des berühmten Lexikografen, hat erzählt, dass sein Lehrer während der Dauer des Unterrichts sämmtliche Fugen und Präludien des wohltemperirten Claviers im Ganzen mindestens drei mal ihm vorzuspielen sich die Mühe gegeben habe. So bildete er nicht bloss die technische Fertigkeit sondern zugleich den Geschmack, und bereitete den Schüler vor, ein richtiges Kunsturtheil fällen zu können.

In der Compositionslehre liess er nie eher eigne Versuche anstellen, als bis der Schüler den grammatikalisch-technischen Theil der ersteren, die Harmonielehre oder den sogenannten Generalbass vollkommen inne, und ausserdem seinen Geschmack und Kunstsinn bereits bis zu einem gewissen Grade ausgebildet hatte[2]. Es lag ihm daran, der Kunst ächte Jünger und Be-

---

1. In dessen mehrfach angeführtem Werke, S. 38 ff.

2. Was man jetzt so häufig für überflüssig hält. Als ob derjenige auf den Namen eines Dichters oder Schriftstellers Anspruch machen dürfe, der die Regeln der Grammatik nicht kennt, derjenige auf den Namen eines Bildhauers, der den Meissel nicht zu führen gelernt hat, derjenige auf den Namen eines Malers, der die Zusammensetzung der Farben, die Lehre vom Licht, Helldunkel und Schatten, so wie die Perspective nicht versteht! — Ausser diesem leichtfertigen und leicht fertigen lediglich ästhetisirenden Dilettantismus giebt es noch einen zweiten, den man den technischen nennen könnte, und der sich besonders im Fache der Kirchencomposition, namentlich unter angestellten Organisten, Cantoren, Gesanglehrern u. s. w., gern breit macht. Hier soll die Kunstregel alles thun. Die Herren componiren Oratorien, Cantaten, Choräle und dergleichen frisch darauf los,

förderer zu erziehen, dem leidigen Dilettantismus dagegen, der sich mit dem Oberflächlichen zu begnügen, und, was noch schlimmer ist, gar zu gern die eigene Flachheit für Leichtigkeit und die Arroganz der Unwissenheit für Genialität auszugeben pflegt, wirkte er aus allen Kräften entgegen. Forkel sagt in dieser Beziehung mit vollem Rechte, dass selbst das grösste Genie, mit dem unwiderstehlichsten Triebe zu einer Kunst, seiner ursprünglichen Natur nach, nie mehr sei, als eine Anlage, oder ein fruchtbarer Boden, auf welchem eine Kunst nur dann recht gedeihen könne, wenn er mit unermüdeter Sorgfalt behandelt werde. Fleiss, von dem erst alle Kunst und Wissenschaft herkommt, ist dazu eine der ersten und unerlässlichsten Bedingungen. Durch ihn wird das Genie nicht nur der mechanischen Kunstmittel mächtig, sondern er erregt auch das Nachdenken und die Urtheilskraft. Die Leichtigkeit, mit der das Genie sich mancher Kunstmittel zu bemächtigen weiss, und das eigne sowohl, als das Wohlgefallen Anderer an den ersten Kunstversuchen, die gewöhnlich viel zu früh für wohlgerathene gehalten werden, verleitet es sehr häufig, über die ersten Grundsätze der Kunst wegzuspringen, Schwierigkeiten zu wagen, ehe das Leichtere völlig gefasst ist, zu fliegen, ehe ihm die Flügel genug gewachsen sind. Es bleibt ausgemacht, dass man nie grosse Fortschritte machen, nie die höchstmögliche Vollkommenheit erreichen kann, wenn man die ersten Grundsätze vernachlässigt, dass man nie Schwierigkeiten überwinden lernt, wenn man das Leichtere nicht über-

---

und glauben, wenn sie mit ihrem Türk und Kirnberger in der Hand, nur beweisen können, dass der Satz correct, die Stimmführung regelrecht sei, und vor allen Dingen auf dem Papier die entsetzlichen Quinten- und Octavenparallelen nicht vorkommen, alles geleistet zu haben, was ein Künstler zu leisten im Stande. Die meisten Choralbücher- und Präludienfabrikanten sind dieses Schlags. Da liegt nun eine so eben erschienene *soit disant Cantate*, von einem gewissen S. vor mir. Ja, der Mann hat sich die entsetzlichste Mühe gegeben alles recht nach der Schnur einzurichten, Noten hat er genug geschrieben, aber keine Musik. Von Geist, überhaupt nur von etwas Höheren ist in dem ganzen *opus* keine Spur zu finden. Dagegen bildet die Einleitung eine recht hübsche Modulationstabelle, so eine Art Examenarbeit eines in der Technik passabel vorgeschrittenen Schülers, in der der Helfer aus allen Nöthen, der verminderte Septimenaccord, eine nicht üble Rolle spielt. Als eine alle Augenblick wiederkehrende Figur findet sich darin die, natürlich auf allerlei Art, harmonisirte Tonleiter, die, wenn abwärts schreitend, sich am Kletterseil eines gebrochenen Accordes wieder empor haspelt, um von Neuem zu beginnen, und umgekehrt. Die Tempi sind nach Mälzel's Metronom und zugleich, um ja kein Missverständniss zu veranlassen, nach Weber's Fadenpendel bezeichnet, und das ist ein Glück, denn aus dem Charakter der Sätze liesse sich, eben weil ein solcher nicht vorhanden ist, in dieser Beziehung nichts entnehmen, und deshalb wahrscheinlich, um auf alle Fälle den rechten Weg nicht verfehlen zu lassen, hat der Componist auch noch für nothwendig erachtet, eine arithmetische Vergleichungstabelle beider Instrumente vorauszuschicken. Ausserdem aber werden die Grade der Bewegung jedes Stückes zugleich auf italienisch und deutsch angegeben, und überhaupt alle Nebendinge mit so skrupulöser Aufmerksamkeit behandelt, dass man nicht verkennen kann, wie sehr der Zusammensetzer des Werkes — Componist lässt sich nicht füglich sagen — eben diese für die Hauptsache hält, und sich etwas darauf zu Gute thut, in Dingen, die jeder fähige Schüler nach wenigen Stunden Elementarunterrichts vollkommen inne haben muss, zu excelliren. Dabei finden sich denn auch in der Vorrede alle technischen Herrlichkeiten, welche des etwaigen Zuhörers harren, ganz ernsthaft in allen ihren Einzelnheiten aufgezählt, z. B. wie viel mal ein und derselbe Choral in dem Werke anders harmonisirt vorkomme, u. dergl. mehr.

Dies möge als einziges Beispiel unter so vielen dienen, die den Stempel des technischen Kunstdilettantismus und der seelenlosesten Pedanterie an der Stirn tragen. Uebrigens sind die ästhetisirenden Dilettanten eine noch lange nicht so schlimme Race als eben diese rohen Techniker. Jener wird die Kunstwelt gar bald entledigt, wenn nur die ersten tüchtigen Anrennen abgehalten sind; sie verschwinden grossentheils von selbst. Diese aber gehen leise und vorsichtig Schritt vor Schritt, und suchen sich und ihre angebliche Gelehrsamkeit mit eben so verzweifelt zäher Ausdauer als heilloser Selbstgenügsamkeit immer wieder aufzudrängen.

wunden hat, und dass man endlich nie durch eigne Erfahrung gross werden wird, wenn man nicht vorher die Kenntnisse und Erfahrungen Anderer benutzt hat.

Es liegt weder im Zwecke des Gegenwärtigen noch überhaupt in der Möglichkeit, aller Schüler Bach's hier besonders Erwähnung zu thun. Eine bedeutende Anzahl unter ihnen bestand aus solchen, die, aus Liebe zur Kunst und veranlasst durch den Ruf des grossen Musikers, seines Unterrichtes theilhaftig zu werden suchten, ohne sich gerade der Musik hauptsächlich zu widmen. Manchen fehlte das erforderliche Talent, um sich auf eine höhere Stufe hinaufzuschwingen, und wieder Andere gaben sich für Schüler Bach's aus, ohne es gewesen zu sein. Hier geben wir nur in der Hauptsache Nachricht von denjenigen Schülern, die die Kunst zu ihrem Lebensberufe erwählten, und, ihres Meisters vollkommen würdig, in derselben sich auf eine Weise hervorthaten, die ihnen entweder einen ausgezeichneten Ehrenplatz in der Kunstgeschichte gesichert, oder doch wenigstens eine solche Stellung in derselben angewiesen hat, die sie als wackere Arbeiter im Tempel der Schönheit und Wahrheit charakterisirt.

Der erste und älteste Schüler Johann Sebast. Bach's war Johann Martin Schubart. Geboren im Jahre 1690, also nur wenige Jahre jünger als sein Lehrer, nahm ihn dieser, als er noch in Mühlhausen Organist war, im Jahre 1707 zu sich in's Haus und unterrichtete ihn im Orgel- und Clavierspielen. Als Bach nach Weimar übersiedelte, begleitete Schubart ihn auch dorthin und blieb ganzer zehn Jahre lang sein Hausgenosse, Schüler und Freund, wurde auch, beim Abgange des erstern nach Cöthen, sofort zu dessen Nachfolger als Kammermusikus und Hoforganist am Weimar'schen Hofe ernannt. Er zeigte sich seines Lehrers vollkommen würdig, genoss viele Beweise ausgezeichneter Anerkennung, und würde es gewiss zu etwas Grossem in der Kunst gebracht haben, wenn der Tod ihn nicht sehr früh abgerufen hätte. Er starb im Jahre 1721 nach kaum vollendetem ein und dreissigsten Lebensjahre. Seine Mitbürger widmeten ihm in Anerkennung seiner Verdienste eine ehrenvolle Grabschrift, welche in J. G. Walther's musikalischem Lexicon vollständig aufbewahrt ist.

In den letzten Jahren seines Aufenthalts zu Weimar, also etwa um 1716 und 1717, genoss der Vater des berühmten Joh. Ludw. Krebs, Johann Tobias Krebs, Bach's Unterweisung im praktischen Theile der Musik, und erreichte die Stufe und den Ruf eines der kunstfertigsten Organisten seiner Zeit. Er war im Jahre 1690 im Weimarischen Dorfe Heichelheim geboren, besuchte die Weimarische gelehrte Schule, zeichnete sich schon früh durch seine musikalischen Leistungen aus, und war gesonnen sich der Theologie zu widmen; wurde jedoch bereits 1710 als Cantor und Organist nach Buttelstädt berufen. Er blieb jetzt der Musik treu, und suchte sich in derselben auf alle mögliche Weise zu vervollkommnen. So machte er denn wöchentlich zweimal die Tour nach Weimar um den Compositionsunterricht Johann Gottfried Walther's, des bekannten Lexicografen, der zu Weimar an der Hauptpfarrkirche Organist war, zu geniessen, was er ganzer sieben Jahre ununterbrochen fortsetzte. Ausserdem liess er, wie schon oben erwähnt, sich in den letzten Jahren noch von Bach im Clavier- und Orgelspiel unterweisen. Er componirte viel, galt aber bei Weitem mehr als Orgelspieler, denn als Tonsetzer. Seine Choräle übrigens sollen gut sein und den Meister im Contrapunkt bekunden. Im Jahre 1721 sah er seinen Fleiss durch eine Berufung zu einer bessern Stelle, der

eines Organisten in Buttstädt, einem Weimarischen Städtchen, belohnt. Er hatte sich sehr jung verheirathet, war mit zwei und zwanzig Jahren bereits Vater seines nachher so berühmt gewordenen Sohnes, und erreichte ein Alter von etwa siebenzig Jahren. Er starb um 1760.

Ein Coätan des vorigen war Johann Caspar Vogler, geboren zu Haussen, einem im Schwarzburgischen unweit Arnstadt liegenden Dorfe, im Jahre 1698. Er bildete sich unter Bach's Leitung zu einem so ausgezeichneten Orgelspieler, dass dieser selbst ihn für den besten aus seiner Schule hervorgegangenen Organisten erklärte. Sämmtliche Zeitgenossen sind seines Lobes voll, namentlich weiss Mattheson ihn nicht genug zu rühmen; ja, manche glaubten ihn noch über Bach stellen zu können. Bereits im achtzehnten Jahre seines Alters erhielt er, 1715, die Organistenstelle zu Stadt-Ilm, und im Jahre 1721 wurde er, an des verstorbenen Schubart Platz, nach Weimar berufen, war also dort der zweite Nachfolger seines Lehrers. Als er, im Jahre 1735, zu Hannover, wo er den Sieg über zehn Concurrenten davon getragen hatte, die Organistenstelle an der dortigen Marktkirche übernehmen sollte, wollte ihm der Herzog von Weimar, der ihn aufs höchste schätzte und nicht verlieren mochte, den nachgesuchten Abschied nicht bewilligen und ernannte ihn, zur Entschädigung, zum Bürgermeister von Weimar. Er blieb auch daselbst und verwaltete seine Aemter bis zu seinem im Jahre 1765 erfolgten Tode. Componirt hat er wenig. Zwei Choralbearbeitungen über: Schmücke Dich, o liebe Seele, und: Mach's mit mir Gott nach Deiner Güt', sind im Jahre 1737 von ihm in Weimar im Druck erschienen. Ausserdem hat er eine Passionsmusik nach dem Evangelisten Marcus handschriftlich hinterlassen.

Die genannten drei sind denn nun die ältesten bekannten Schüler Bach's, deren Lehrzeit in die früheste, oder sogenannte Weimar'sche, Periode der Kunstbildung ihres Meisters fällt. Es sind, wie man sieht, hauptsächlich Orgelspieler, die er in jener Zeit heranzog. Als Harmonist und Compositionslehrer hatte er damals noch keinen Ruf, konnte ihn auch nicht haben, da er in diesem Kunstzweige selbst erst in der Ausbildung begriffen war, während er auf seinen Instrumenten, dem Clavier und der Orgel bereits alle Welt entzückte. Dadurch erklärt es sich denn auch, dass z. B. der vorerwähnte ältere Krebs den Compositionsunterricht bei Walther, und gleichzeitig bei Bach Unterweisung im Orgel- und Clavierspielen nahm.

Merkwürdig ist es, dass aus der ganzen folgenden Periode, der Cöthener, welche zwischen die Jahre 1717 und 1723 fällt, kein einziger Schüler Bach's genannt werden kann, man müsste denn bereits seine damals noch ganz jungen Söhne, Friedemann und Emanuel, dahin rechnen wollen. Ob seine damalige Stellung und die Obliegenheiten seines Amtes ihn am Unterrichtgeben verhinderten, ob die Entlegenheit des Ortes die Schüler abhielt, ob er es vorzog, sich mit seiner eignen Ausbildung ausschliesslich zu beschäftigen, oder ob dieser Umstand ein reiner Zufall ist, muss unausgemacht bleiben. Erst in der folgenden Periode, der Leipziger, treten wieder Schüler Bach's auf, die wir späterhin meistentheils als tüchtige Componisten wiederfinden.

Der älteste Leipziger Zögling Bach's ist Heinrich Nicolaus Gerber, später fürstlich Schwarzburgischer Hoforganist zu Sondershausen, geboren zu Wenigen-Ehrich im Schwarzburgischen, im Jahre 1702. Er war der Vater des berühmten Lexicografen Ernst Ludwig Gerber.

Sohn eines wohlhabenden Landmannes im Schwarzburgischen, ging er, um die Rechte zu studiren, im Jahre 1724 nach Leipzig, wo er, bereits früher durch Unterricht und Selbststudium musikalisch gebildet, sich bei Bach zu vervollkommnen suchte, zwei Jahre lang dessen Unterricht benutzte, sodann nach kurzer Frist, im Jahre 1728, eine Organistenstelle zu Heringen, im Schwarzburg-Rudolstädtschen, erhielt, und einige Jahre darauf, 1731, in sein obenerwähntes Amt zu Sondershausen einrückte. Er hat Vieles geschrieben sowohl für die Orgel als für's Clavier. Mehreres davon ist gedruckt. Er übte seine Kunst mit Liebe, gab Unterricht in derselben, war nebenbei ein tüchtiger praktischer Akustiker, baute Orgeln, Claviere, die er mit allerlei Verbesserungen und neuen mechanischen Einrichtungen versah, und verfertigte ausserdem noch andere musikalische Instrumente, so z. B. eine Strohfidel von vier Octaven, die wie ein Clavier gespielt werden konnte, und bei der der Klang mittelst des Anschlagens hölzerner Kugeln an hölzerne Stäbe hervorgebracht wurde. Er war zugleich ein guter Harfenspieler. Seine Compositionen, unter denen sich ein werthvolles Choralbuch befindet, sind vollständig aufgezeichnet in Joh. Ludwig Gerbers Tonkünstlerlexikon. Er starb im Jahre 1792.

Unter Bach's sämmtlichen Schülern stehen seine beiden Söhne Friedemann und Emanuel oben an. Ihre äusseren Lebensumstände haben bereits oben, bei denen der übrigen Glieder der Bach'schen Familie, Erwähnung gefunden. Wir müssen indess hier noch einmal auf jene beiden zurückkommen, weil die Zeit ihrer künstlerischen Bildung in diese Periode fällt, und um über ihr specielleres Wirken noch Einiges mitzutheilen.

Friedemann Bach war eben so genial als unglücklich. Durch und durch Musiker lebte und webte er nur in musikalischen Ideen, alles übrige war nicht im Stande ihm ein Interesse abzugewinnen. Aber eben dieser letztere Umstand, verbunden mit seinem ohnehin abgeschlossenen finstern Wesen, brachte ihn in Zwiespalt mit der Aussenwelt, mit der er immer mehr zerfiel, was wiederum nicht ohne Rückwirkung auf seine Leistungen als Künstler bleiben konnte, da es ihm fast während seines ganzen Lebens an der zum künstlerischen Schaffen so nothwendigen Heiterkeit des Geistes und Ruhe des Gemüthes gebrach. Er componirte daher auch nur wenig und zog es vor, seinen Ideen am Clavier freien Lauf zu lassen; aber eben aus jenem Wenigen lässt sich entnehmen, was unter günstigeren Umständen aus ihm hätte werden können. Vielleicht, dass er seinem Vater noch überragt haben würde. Von seinen Compositionen ist blos Einiges gedruckt worden: Eine Claviersonate in *Es*, die im Jahre 1739 zu Halle erschien, und die erste Sonate in *D*, welche aus einer Sammlung von sechsen im Jahre 1745 in Dresden herauskam; die übrigen fünf sind ungedruckt geblieben. Angekündigt zum Druck hatte er ein Werk vom harmonischen Dreiklange, welches im Jahre 1754 erscheinen sollte, ferner: i. J. 1765 vierzehn Polonaisen und 1783 acht kleine Fugen für die Orgel; er fand aber keine Unterstützung, und so blieben die Werke liegen. Noch findet man von ihm in einzelnen, übrigens schon zu Gerbers Zeit sehr seltenen, Abschriften eine Kirchenmusik auf den ersten Adventssonntag, zwei Clavierconcerte (*a* 8 in *D*, und *a* 5 in *e*.), vier Orgelfugen, zwei Sonaten in *F* und *D* für zwei concertirende Claviere; vier Claviersonaten in *D*, *C*, *Es* und *F*, und eine Pfingstmusik für 4 Stimmen mit Orchesterbegleitung über den Text: „Lasset uns ablegen." Im Jahre 1842 sind einige Claviersachen Friedemann Bach's von Wiedemann herausgegeben worden.

Carl Philipp Emanuel Bach, der nur vier Jahre jüngere Bruder des vorigen, genoss, obgleich von seinem Vater nicht eigentlich für die Künstlerlaufbahn bestimmt, des letztern Unterricht mit Friedemann gemeinschaftlich. Sein anderweitiger Bildungsgang blieb nicht ohne Einfluss auf sein Kunstwirken. Vertraut mit den eleganteren Formen des gesellschaftlichen Lebens, hielt er es für kein Verbrechen an der Kunst, diese, wo es ohne Verletzung des innern Wesens derselben möglich war, in ein den Anforderungen des Zeitgeschmacks entsprechendes Gewand einzukleiden und selbst dem bloss Conventionellen nicht unbedeutende Opfer zu bringen. Nichts desto weniger bildet die von seinem Vater und Lehrer auf ihn überkommene mit dem Adel des Gedankens verbundene Gründlichkeit der Behandlung das Charakteristische aller seiner Compositionen. Dass er die von Jenem aufgestellten und angewendeten Principien des Clavierspiels erweiterte und in ihren Consequenzen vervollkommnete, so dass er als Stifter und Begründer der heutigen Behandlungsweise des Fortepiano's und des Vortrags auf diesem Instrumente anzusehen ist, wurde bereits oben erwähnt. Als Componist war er ungemein fruchtbar. Er schrieb zwischen 1731 bis 1787 an zweihundert und zehn Claviersolo's oder Sonaten, von denen hundert und dreissig im Druck erschienen, die übrigen achtzig aber bei seinem Tode noch im Manuscript vorgefunden wurden. Ferner zwei und funfzig Clavierconcerte mit Begleitung des Orchesters, von denen neun Stück gedruckt sind. Sie entstanden zwischen 1733 und 1788. Zwanzig gedruckte und sieben und zwanzig ungedruckte Trio's, theils für Clavier mit Violinbegleitung, theils für Flöte, Violine und Bass, theils für zwei Flöten, oder zwei Violinen und Bass; von 1731 bis 1781. Zwölf Sonaten für's obligate Clavier mit Begleitung mehrerer (bei einzelnen bis zu funfzehn,) Instrumente: Componirt zwischen 1762 und 1764, wovon übrigens nur fünf Stück gedruckt wurden. Drei im Jahre 1788 für Clavier, Flöte, Bratsche und Bass geschriebene Quartette sind ungedruckt geblieben. Von neunzehn, zwischen 1735 und 1786 geschriebenen, Solos für Blas- und Streichinstrumente sind nur zwei im Druck erschienen. Ebenso von achtzehn verschiedenen zwischen 1741 und 1776 gesetzten Orchestersymfonien nur fünf Stück. An grösseren Singcompositionen hinterliess er eine bedeutende Menge; allein an zwanzig, zwischen 1768 und 1788 verfasster, Passionsmusiken und ein grosses Magnificat, über welches die Leipziger musikalische Zeitung v. J. 1807, (neunter Jahrgang,) S. 213, einen längeren kritischen Artikel enthält. Es erschien derzeit gedruckt bei Traeg zu Wien. Noch gehören hierher neun geistliche, in den Jahren 1771 bis 1785 geschriebene, Chöre mit Instrumentalbegleitung, von denen der ebengenannte Verleger gleichfalls mehrere herausgegeben hat. Ausserdem eine bedeutende Anzahl von Kirchenmusiken auf alle Festtage, Antifonien, Oratorien, Gelegenheitscantaten, gegen hundert Lieder, mehrere Arien und eine Anzahl Choräle. Nach seinem Tode wurde nach und nach noch manches gedruckt: Mehrere Liedermelodien, nebst einer Cantate zum Singen beim Claviere, erschienen im Jahre 1789 zu Lübeck. ***Preludio e sei Sonate per Organo,*** wurden 1790 zu Berlin durch Rellstab herausgegeben. Ebenderselbe besorgte im folgenden Jahre eine Anzahl „Anfangsstücke für's Clavier" zum Druck, mit einer Anleitung, den Gebrauch dieser Stücke, die Bach'sche Fingersetzung, die Manieren und den Vortrag betreffend. Ausserdem: ***Oeuvres posthumes: trois Sonates pour le clavecin.*** — Sturm's geistliche Lieder, mit Melodien beim Claviere. Dritte

mit dem vollständigen Verzeichnisse von Sturm's und Bach's Schriften vermehrte Auflage; 2 Thle. Hamburg 1792, und *Grande Sonate p. Pfte. oeuvre posth.* Leipzig, bei Kühnel.

Auch als musikalischer Schriftsteller trat er auf. Vor allen Dingen ist sein schon oben erwähnter Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probestücken in sechs Sonaten bemerkenswerth. Der erste Theil davon erschien im Jahre 1759 zu Berlin; in zweiter Auflage 1782 zu Leipzig und in dritter vermehrter Auflage ebendaselbst im Jahre 1787. Der zweite Theil, in welchem die Lehre vom Accompagnement und der freien Fantasie abgehandelt wird, kam 1762 zu Berlin, in zweiter Auflage 1782 zu Leipzig heraus. Dies Werk ist bis auf dem heutigen Tag als klassisch zu betrachten, und kann, ungeachtet der seitdem gemachten Fortschritte in der Kunst des Clavierspiels noch immer mit ausgezeichnetem Nutzen gebraucht werden, weil sich gerade das moderne Clavierspiel auf Emanuel Bach's Grundsätze und Spielweise stützt. Der erste Theil lehrt hauptsächlich die Applicatur, oder die Art und Weise, die Finger beim Spiele richtig zu verwenden, ganz so, wie sie von Sebastian Bach zuerst, als die einzig richtige und in allen Fällen brauchbare, aufgestellt wurde; ausserdem enthält er eine Anzahl vortrefflicher auf Erfahrung und ausgebildetem Geschmack beruhender Regeln über den Vortrag. Der zweite Theil enthält eine ausgezeichnete mit technisch-ästhetischen Principien begleitete Anweisung zur Composition. Im dritten Bande der Marpurg'schen Beiträge findet sich eine im Jahre 1757 von E. Bach geschriebene Abhandlung, betitelt: Einfall, einen doppelten Contrapunkt in der Octave von sechs Takten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen, und im dritten Theile der musikalischen Reisen von Burney seine von ihm selbst aufgesetzte kurze Lebensbeschreibung.

Unter allen Compositionen E. Bachs stehen seine Instrumentalwerke unbedingt oben an. Viele von diesen entstanden allerdings unter den Einflüssen äusserer, dem zwanglosen Schaffen nichts weniger als günstiger, Motive, wie er denn selbst sagt, dass er nur die wenigsten mit vollkommener Freiheit zum eignen Gebrauch habe machen können. Demungeachtet schritt er in allem was er schrieb, seiner Zeit rüstig voran. Seine Ansicht über die Musik geben wir am besten mit seinen eignen Worten. Am Schlusse seiner Selbstbiografie sagt er nämlich, dass er sich bemüht habe, für das Clavier so sangbar als nur möglich zu setzen, „und," setzt er hinzu, „mich deucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren, und dahin bringt es ein Clavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Harpeggiren; wenigstens bei mir nicht." Möchten unsere heutigen Pianisten sich dies Wort zu Herzen nehmen!

Eine grosse Anzahl neuerer musikalischer Notabilitäten bildete sich durch seinen Unterricht, und noch mehr nach seinen Compositionen. „Wer mich gründlich kennt," erklärte J. Haydn einstmals, „muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn fleissig studirt und verstanden habe; auch erkenne ich nur ihn als mein Vorbild!" Und aus E. Bachs Clavierschule gingen fast sämmtliche Choryfäen des heutigen Clavierspieles hervor: Ein Mozart, Clementi, Cramer, Hummel, Field, u. A.

Dieser würdigste Sohn seines grossen Vaters, zugleich sein ausgezeichnetster, thätigster und wirksamster Schüler, starb im Jahre 1788. Eine genaue Aufzählung seiner sämmtli-

chen gedruckten und ungedruckten Werke enthält der darüber von ihm selbst aufgenommene, nach seinem Tode von seiner Wittwe zum Druck beförderte, Catalog, welcher im Jahre 1790 erschien, und dessen Inhalt bereits oben, S. 12 in der Anmerkung, näher erwähnt worden ist.

Etwa gleichzeitig mit C. P. E. Bach genoss Johann Ludwig Krebs des Unterrichtes von Sebastian Bach. Geboren zu Buttelstädt im Weimar'schen, zu einer Zeit, in der sein sehr jung verheiratheter Vater, Johann Tobias Krebs, selbst noch von jenem sich im Orgel- und Clavierspiele unterweisen liess, kam er, nachdem er bereits zu Hause unter der Leitung seines Vaters tüchtig Musik betrieben hatte, in diesem Fache gut vorbereitet, in seinem dreizehnten Lebensjahre nach Leipzig, um sich zum gelehrten Stande auf der dortigen Thomasschule vorzubereiten. Zugleich nahm er bei Bach Unterricht in der Musik, der ihm denselben während neun voller Jahre, von 1726 bis 1735 unausgesetzt ertheilte. Er entwickelte ein ausgezeichnetes Künstlertalent, und sein Lehrer schätzte ihn so sehr, dass er ihn in den, unter der Benennung eines *Collegii musici*, allwöchentlich in der Cantorei der Thomasschule stattfindenden musikalischen Privatübungen die Stelle des Cembalisten übertrug. Nach beendeter Schulzeit hörte Krebs noch zwei Jahre lang philosophische Collegien in Leipzig, und verliess diese Stadt im Jahre 1737, um eine Stelle als Organist anzunehmen. Später wurde er Schlossorganist in Zeitz, und im Jahre 1756 herzoglich Gothaischer Hoforganist zu Altenburg, welches Amt er bis zu seinem, im Jahre 1780 erfolgten, Tode bekleidete. Aus seinen Werken, wie aus dem, was hinsichtlich des Urtheiles seiner Zeitgenossen über ihn berichtet wird, lässt sich entnehmen, welche bedeutende Stufe er als Künstler, namentlich als Clavierspieler und als Componist, erstiegen hatte. Auch als Orgelspieler genoss er eines bedeutenden Rufes. Auf beiden Instrumenten gab er an verschiedenen Orten mit grossem Erfolge Concerte. Von seinen zahlreichen Compositionen sind vier Lieferungen Clavierübung, bestehend in variirten Chorälen, Choralfugen, Suiten und Sonatinen im Druck erschienen. Ferner ein Werk unter dem Titel: Musikalischer und angenehmer Zeitvertreib, in zwei Claviersonaten, mit einer Flöte. Sodann acht Claviersonaten mit Flötenbegleitung, sechs Flötentrios und viele einzelne Piecen. Ausserdem schrieb er noch ein vierstimmiges Magnificat und zwei Sanctus mit starker Instrumentalbegleitung. Letztere drei Stücke sind aber nicht im Druck heraus gekommen. Seine Werke, namentlich die aus der Clavierübung, werden noch jetzt geschätzt, und vieles davon ist wieder einzeln, gewöhnlich in Sammelwerken, abgedruckt worden. Er starb im Jahre 1780.

Gottfried August Homilius, geboren zu Rosenthal an der Baierischen Gränze, am 2. Februar 1714, bildete sich unter Bachs Leitung zu einem der ausgezeichnetsten Tonsetzer im Fache ernster Musik. Als Organist an der Frauenkirche zu Dresden erregte er durch sein eigenthümliches geschmackvolles Orgelspiel allgemeine Bewunderung. Nachdem er diesen Posten dreizehn Jahre bekleidet hatte, wurde er im Jahre 1755 Musikdirector der drei Hauptkirchen und Cantor an der Kreuzschule zu Dresden, wo sich ihm ein erweiterter Wirkungskreis eröffnete. Seine Kirchencompositionen sind bei aller kunstreichen Technik ausserordentlich fliessend, voll tiefen Gefühls, einfach und dennoch würdevoll. Namentlich zeichnen sich

seine Chöre durch Natürlichkeit und Grossartigkeit des Eindruckes aus. Die von ihm gesetzten
Choräle sind gediegen; in der Behandlung des Recitatives ist er den meisten seiner Zeitge-
nossen vorangeeilt. Die Declamation darin ist vortrefflich, die harmonische Begleitung dersel-
ben dabei stets folgerecht, niemals gesucht, und immer Trägerin des Ausdrucks. Weniger
gelungen sind seine Arien, wovon jedoch die steifen, gedrechselten matten Texte, die er com-
poniren musste, wohl einen Theil der Schuld tragen. Am meisten bemerkenswerth bleiben seine
Motetten, deren er zwei und dreissig, theils ein- theils zweichörig, schrieb, und von denen
auch jetzt noch viele benutzt werden. Sie besitzen einen seltenen harmonischen Reichthum,
sind voll Lebhaftigkeit und Schönheit der Melodie und strömen über von Fülle des Gedankens;
dabei ist die Instrumentation stets fein und sicher gewählt. Ausserdem componirte er einige
Passionscantaten, sechs Orgeltrios, eine Anzahl variirter und fugirter Choräle, einen Jahrgang
Kirchenmusiken und zwei Choralbücher. Es ist wenig davon gedruckt worden; nur eine Pas-
sions- und Weihnachtscantate und sechs deutsche Arien für Freunde ernsthaften Gesanges, im
Clavierauszuge. Nach seinem Tode nahm Hiller in die von ihm herausgegebene sechs
Bände starke Motettensammlung einige vierstimmige Motetten von Homilius mit auf. Er starb
am ersten Juni 1785. Sein bester Schüler war der ebengenannte Hiller.

Wir kommen zu Johann Friedrich Doles, dem, in gewisser Beziehung, merkwürdig-
sten Zöglinge Bachs. Geboren zu Steinbach, im Herzogthum Meiningen, studirte er in Leip-
zig Theologie und nahm während der Dauer seines Aufenthaltes daselbst bei Bach Unterricht
in der Composition. Er war ein strebendes Talent, voll Drang zum selbstständigen Schaffen,
glaubte die von seinem Lehrer eingeschlagene Bahn noch mehr erweitern zu können, und ge-
rieth sonderbarer Weise dabei auf den ganz entgegengesetzten Weg. Sein Hauptzweck war,
dem melodiösen Elemente der Kunst so viel Geltung als irgend möglich zu verschaffen, und
das Princip der Einheit stets aufrecht zu erhalten. Zu diesem Behufe, und um die Art und
Weise darzulegen, wie er das ins Werk gesetzt wissen wollte, schrieb er etwa vierzig Vor-
spiele, die in fünf Heften, in den Jahren 1795 bis 1797, unter dem Titel: Singbare und leichte
Choral-Vorspiele für Lehrer und Organisten auf dem Lande und in den Städten, herauskamen.
Sie sind allerdings melodiös und angenehm, aber nichts weiter, als gewöhnliche Arienvor-
spiele, und was das Merkwürdigste dabei ist, es soll, nach des Verfassers Angabe und Ansicht,
auf jedes dieser Vorspiele jede nur mögliche beliebige Choralmelodie folgen können, ohne
dass Wirkung und Ausdruck dabei beeinträchtigt werden. Bequem mag nun eine solche Ein-
richtung allerdings sein, aber der beabsichtigte Zweck ist jedenfalls ein verfehlter. Einmal
besteht jedes einzelne dieser Vorspiele aus allerlei heterogenen Theilen, wodurch der Begriff
der Einheit schon an und für sich aufgehoben erscheint, und sodann geschieht dies vollends
durch Verbindung eines solchem mit einem darauf folgenden Hauptsatze, mit dem es in keinem
weiteren Zusammenhange als der der unmittelbaren Aufeinanderfolge steht. Ein Vorspiel soll doch
mindestens die Andeutung dessen, worauf es einleitet, enthalten, und auf diese Weise mit
dem letztern ein Ganzes bilden, was aber unter den obigen Umständen wegfällt. Eine zweite
Idee dieses Componisten war, die Kirchencantate zu reformiren. Statt aber vorzuschreiten,
ging er rückwärts, indem er Kuhnau's Beispiel sich zum Muster nahm, und, statt besonderer

Cantatentexte, gewöhnliche Kirchengesänge dergestalt bearbeitete, dass er sie ganz durchsetzte, und nach Massgabe des Inhalts diesen zu Recitativen, Arien, Duetten und Chören benutzte. Endlich wollte er auch die Fuge aus der Kirchenmusik ganz und gar verbannt wissen. — Doles wurde im Jahre 1744 Cantor in Freiberg, erhielt 1755, nach dem Tode Harrer's, Seb. Bach's unmittelbaren Nachfolgers, die Stelle seines früheren Lehrers, und genoss während der vier und dreissig Jahre dieser seiner Amtsführung als Lehrer wie als Componist der höchsten Achtung. Im Jahre 1789 wurde er ehrenvoll als Emeritus in Ruhe versetzt und Hiller zu seinem Nachfolger erwählt. Seine gedruckten Werke bestehen in Liedercompositionen, Melodien zu Gellerts geistlichen Oden, vierstimmig mit Clavier mit beziffertem Bass gesetzt, einer Kirchenmusik über den sechs und vierzigsten Psalm, einer Cantate über Gellerts Lied: Ich komme vor dein Angesicht, einem vierstimmigen Choralbuch und den bereits erwähnten Choralvorspielen. Mit der eben genannten Cantate nahm er, als er sein Amt niederlegte, feierlichen und rührenden Abschied. Er schrieb später eine Vorrede dazu, in welcher er seine Ansichten über die wahre Beschaffenheit der Kirchenmusik entwickelte, und gegen die Fuge, als eine für jene unstatthafte Compositionsgattung, zu Felde zog. An ungedruckten, aber nichtsdestoweniger häufig aufgeführten Werken hinterliess er zwei Passionen, ein Passionsoratorium, eine Composition über den fünfundachtzigsten und eine über den hundertsten Psalm, eine Ode, mehrere durchcomponirte Choräle, ein deutsches Magnificat, zwei Missen, ein Kyrie nebst Gloria, und endlich Musiken über den zweiten, sechszehnten, dreiundzwanzigsten, einundachtzigsten, vierundachtzigsten und hundertundelften Psalm. Auch ein theoretisch-praktisches, bisher ungedruktes, Werk hat er geschrieben, nämlich Anfangsgründe im Singen, nach welchem er wahrscheinlich seine Schüler unterrichtete. Da er selbst in früherer Zeit ein ausgezeichneter Tenorist gewesen war, so gibt dieser Umstand eine günstige Voraussetzung für die Güte desselben, die auch von vielen Seiten bestätigt wird. Er war mit Mozart eng befreundet, und noch kurz vor des letzern Tode verlebten beide zusammen in Leipzig glückliche Tage. Doles starb im Jahre 1797, im zweiundachzigsten seines Lebens.

Des nun folgenden Schülers von Seb. Bach erwähnen wir hier nur der Vollständigkeit halber, und weil er zugleich späterhin der Schwiegersohn seines Lehrers wurde. Altnikol, (Vornamen und Geburtsjahr sind unbekannt,) galt seiner Zeit für einen tüchtigen Orgelspieler. Er war auch Componist und schrieb mehrere Kirchenstücke, unter denen namentlich ein Magnificat genannt wird. Gedruckt ist davon nichts. Er bekleidete das Amt eines Organisten zu Naumburg, und lebte noch um das Jahr 1759. Weiteres über ihn liess sich nicht in Erfahrung bringen.

Um dieselbe Zeit, nämlich in der letzten Hälfte der dreissiger Jahre, unterrichtete Bach den späteren Schmalkaldener Organisten Fischer im Orgelspiel und in der Composition. Dieser galt für einen ausgezeichneten Orgelvirtuosen, componirte mehrere Orgel- und Clavierwerke, namentlich Fantasieen und Toccaten, die nicht ohne Werth sein sollen, und starb im Jahre 1770, nachdem er vorher, vom Wahnsinn befallen, sein Instrument zerschlagen hatte. Einer seiner besten Schüler war Vierling. Sein Geburtsort, Geburtsjahr und seine Vornamen sind un-

gewiss; übrigens ist er nicht mit dem sogenannten Erfurter Fischer, (Michael Gotthard,) der ein Schüler Kittels war, zu verwechseln.

Johann Friedrich Agricola, der in den Jahren 1738 bis 1741 unter Bach's Leitung die Musik studirte, war im Jahre 1720 zu Drobitsch, im Altenburgischen geboren, und wollte sich eigentlich der Jurisprudenz widmen, doch überwog der Reiz der Kunst bei ihm den der Wissenschaft. Er brachte es im Clavier- und Orgelspiel zu einer eminenten Fertigkeit, ging sodann von Leipzig nach Berlin, wo er sich von Quanz noch in der Composition unterweisen liess, und es durch sein Talent bald dahin brachte, dass er zum Königlichen Hofcomponisten ernannt wurde. Im Jahre 1753 finden wir ihn bereits als Clavierspieler und Compositeur in dem Verzeichnisse der damaligen auserlesenen[1] königlichen Kapelle zu Berlin neben Carl Philipp Emanuel Bach und Christoph Nichelmann aufgeführt. Sechs Jahre später wurde er Graun's Nachfolger als Capelldirector. Er galt zu Berlin für den grössten Orgelspieler, schrieb für das Berliner Theater mehrere Opern und Intermezzi, setzte auch viele Instrumentalsachen, namentlich *concerti grossi*, die jedoch, sich an den damaligen Zeitgeschmack lehnend, jetzt völlig veraltet sind, und componirte einige Kirchenmusiken, von denen der einundzwanzigste Psalm (nach Cramers Uebersetzung,) gedruckt worden ist. Ausserdem verfasste er mehrere kritische und ästhetische Abhandlungen über Gegenstände der Musik, und veranstaltete eine Uebersetzung von Tosi's Anleitung zur Singkunst, die er, mit werthvollen Anmerkungen versehen, im Jahre 1775 herausgab. Er soll auch Verfasser mehrerer Artikel im Sulzerschen Lexicon sein, und die Zusätze zu Adlung's ***Musica mechanica organoedi*** rühren ebenfalls von ihm her. Uebrigens war Agricola mehr gründlicher einsichtsvoller Theoretiker und Kritiker, als Componist. Sein Leben findet sich in Marpurg's Beiträgen ausführlich beschrieben. Seine Gattin, eine Modeneserin, die bereits untenstehend in der Anmerkung erwähnte berühmte Sängerin Benedetta Emilia Molteni, mit der er sich im Jahre 1750 verheirathete, war an der königlichen Capelle und am grossen Operntheater zu Berlin angestellt.

Um die Zeit zwischen den Jahren 1739 bis 1750 unterrichtete Bach denjenigen seiner Schüler, der dazu berufen war, die Grundsätze, auf denen die Ausübung der Musik in der Weise seines grossen Lehrers beruhte, nicht sowohl praktisch als vielmehr theoretisch der Nachwelt zu überliefern. Es ist Johann Philipp Kirnberger gemeint, der bedeutendste musikalische Theoretiker des vorigen Jahrhunderts. Sowie Emanuel Bach die Grundsätze seines Vaters in Betreff der Ausübung des Clavierspiels fasslich darlegte und der Nachkommenschaft zur weiteren Vervollkommnung aufbewahrte, so Kirnberger hinsichtlich der harmonischen Principien seines grossen Lehrers, die er systematisch bearbeitete und in mehreren Werken niederlegte. Mag nun gleich die Methode, welche er bei der Darstellung anwandte, eine veraltete sein, bewegt sich sogar, was nicht in Abrede gestellt werden soll, das System Kirnbergers oftmals nur im Gebiet des zu der Zeit herkömmlichen Positi-

1. Zur Rechtfertigung dieses Ausdruckes mag hier nur erwähnt werden, dass ausser den Agricola, Bach und Nichelmann die beiden Graun, beide Benda, Quanz, Mara, als Instrumentisten, so wie Amadori, Porporino, die Astrua, die Gasparini und die Molteni als Vocalisten in jener Capelle angestellt waren.

ven, so sind es nichtsdestoweniger die eigenthümlichen, vor ihm von Keinem aufgestellten Grundlagen, auf welche er die Lehre seines Lehrers zurückführt, die seiner Theorie bleibenden Werth sichern. Allerdings lassen sich diese Grundlagen keineswegs frei sprechen von Lücken und Mängeln, aber das ist, wenigstens in der Hauptsache, nicht die Schuld des Systematikers, denn Niemanden wird es unbekannt sein, dass bis auf den heutigen Tag, der scharfsinnigen Untersuchungen eines Weber, der geistreichen Aufstellungen eines Marx ungeachtet, die Harmonielehre in dieser Beziehung noch um kein Härchen weiter vorgerückt ist, als bis zu dem Punkt, wohin Kirnberger sie stellte. Während der erstgenannte neuere Theoretiker geradezu daran verzweifelt, für die musikalische Theorie jemals einen vollkommen rationellen Boden zu finden, zieht der zweite es vor, über diese kitzliche Sache leicht ästhetisirend hinwegzuschlüpfen. Daher denn die noch dauernde Unsicherheit, das ewige Schwanken hinsichtlich einzelner Punkte der Lehre, Uebelstände, denen bis jetzt die deshalb oft genug in unerquickliche Polemik ausgeartete Kritik nicht hat abhelfen können. [1]

Kirnberger wurde zu Saalfeld, im Thüringschen, im Jahre 1721 geboren, erhielt die erste musikalische Bildung in seiner Vaterstadt, ging, siebzehn Jahre alt, nach Sondershausen, wo er des vorerwähnten älteren Gerber's Unterricht im Orgelspiel genoss; und durch diesen, der seinen ehemaligen Lehrer enthusiastisch verehrte, mit Bach's Compositionen vertraut gemacht und ermuntert wurde, zu diesem nach Leipzig zu gehen, was er denn im folgenden Jahre auch ausführte und während zweier Jahre, zwischen 1739 und 1741 Bach's Unterweisung in der Composition und dem Clavierspiele empfing. Er wandte sich von Leipzig nach Polen, wo er bei dortigen Grossen verschiedene Anstellungen als Cembalist bekleidete, und neun Jahre verblieb. Darauf ging er für eine Weile nach Dresden, und von dort nach Berlin, wo er im Jahre 1753 bei der Schwester Friedrichs des Grossen, der Princessin Anna Amalia von Preussen, den Posten eines Hofmusikus erhielt, zugleich auch dieser Fürstin, die ein ausgezeichnetes musikalisches Talent besass, Unterricht in der Composition ertheilte. In dieser sorgenfreien, angenehmen und zu seinen Arbeiten ihm hinreichende Musse gewährenden Stellung blieb er bis zu seinem Tode, der im Jahre 1783 am 27. Juli erfolgte.

---

1. Alle bis jetzt gemachten Versuche, ein festes harmonisches Grundprincip, aus dem die ganze Lehre in ununterbrochener Consequenz sich herleiten liesse, sind von vorn herein als missglückte zu betrachten. Meistentheils bestehen sie in einer blossen Wiederholung in anderer Form, oft in blossem Nachbeten, einzelner, nicht selten ganz verkehrt aufgefasster Kirnberger'scher oder Rameau'scher Sätze, oder sie liefern gar ein aus den Lehren dieser beiden Koryfäen der harmonischen Theorie zusammengesetztes Product, wobei alsdann dessen Erzeuger keine Ahnung davon hatten, dass es nichts Heterogeneres gibt, als eben Kirnberger's und Rameau's Theorien. Die mit vieler Ostentation so häufig producirte Terzenbauerei ist z. B. eine solche Missgeburt, welcher, da sie auf eignen Füssen zu stehen nicht im Stande ist, man eine rein positive auf der zufälligen Einrichtung unseres Notenplanes und Claviergriffbrettes beruhende äussere Erscheinung als Haltpunkt untergeschoben hat: Den Umstand nämlich, dass die kleine und grosse Terz ein und denselben Namen, eben den einer Terz, führen, und im Accorde ähnlich wirken, obgleich beide Intervalle, ihrem Ursprunge nach, durchaus verschieden sind; und darauf möchte es denn doch, wenn es auch für den Praktiker gleichgültig sein kann, in wissenschaftlicher Hinsicht hauptsächlich ankommen. Man hat dabei gänzlich ausser Acht gelassen, dass im Grunde die kleine Terz von der grossen gerade in eben der Weise sich unterscheidet, wie diese von der Quart, und die grosse Secunde wieder von jener. Die zufällige Gleichheit der Benennung zweier an sich verschiedener Dinge mag bei Anfertigung eines alfabetischen Registers gern als Richtschnur dienen, aber nicht als Unterlage eines wissenschaftlichen Systems.

Seine letzten zwanzig Lebensjahre widmete er hauptsächlich der Bearbeitung der Theorie, worin er höchst Bedeutendes leistete. Im Jahre 1760 gab er seine Construction der gleichschwebenden Temperatur heraus, ein Werk, welches sofort ungemeinen Anklang fand. Die darin entwickelte, unter dem Namen der Kirnberger'schen Temperatur bekannte Stimmungsmethode hat sich bis über das erste Jahrzehend des laufenden Jahrhunderts in der Praxis erhalten.[1]

Im Jahre 1773 erschien sein Hauptwerk, zwar verhältnissmässig gering am Umfange, aber das vollkommenste, auf seines grossen Lehrers Principien sich stützende System der Harmonie, welches, soweit überhaupt möglich, jede harmonische Construction und Folge auf die einfachsten Grundlagen zurück zu führen sucht. Kirnberger nimmt zwei Hauptaccorde an, aus denen alle übrigen entspringen, den consonirenden Dreiklang, hart oder weich, und den wesentlichen Septimenaccord. Auf diesem Dualismus beruht in der Hauptsache noch jetzt das ganze heutige System, und alle Versuche dasselbe auf noch einfachere Grundlage zurückführen zu wollen, sind eben nur Versuche geblieben. Der Titel dieses merkwürdigen werthvollen Werkes heist vollständig: „Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie, darin deutlich gezeigt wird, wie alle möglichen Accorde aus dem Dreiklange und dem wesentlichen Septimenaccord und deren dissonirenden Vorhälten herzuleiten und zu erklären sind, als ein Zusatz zu der Kunst des reinen Satzes in der Musik. Berlin und Königsberg, 1773, 4to. 115 Seiten.“ Eben so vortrefflich wie einzig in seiner Art ist sodann das Werk zu dem „die wahren Grundsätze der Harmonie“ nur einen Zusatz zu bilden ursprünglich bestimmt waren: „Die Kunst des reinen Satzes“, welches im Wesentlichen Bach's Grundsätze der Composition enthält. Der erste Theil desselben, 250 Seiten stark, erschien im Jahre 1774; der zweite Theil folgte in drei Abtheilungen, von denen die erste, 153 Seiten stark, im Jahr 1776, die zweite, 232 Seiten, 1777, und die dritte, 188 Seiten, im Jahre 1779 herauskam. Ein Elementarwerk: „Grundsätze des Generalbasses, als erste Linien der Composition,“ 88 Seiten Text und 25 Kupfertafeln, gab er im Jahre 1781 in den Druck. In einem kleinen Werke: „Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss.“ Berlin, 1782, entwickelt er auf zwei und dreissig Seiten seine Ideen über die Methoden von Berardi, Bononcini und Fux; die der drei genannten hält er zwar für gut, führt jedoch Gründe an, weshalb Johann Sebastian Bach's Lehrweise allen übrigen bei Weitem vorzuzie-

---

1. Angeblich des durch dieselbe einer jeden einzelnen Tonart verliehenen speciellen Charakters, in Wahrheit aber wohl nur der praktischen Bequemlichkeit bei der Procedur des Stimmens halber. Denn alle Arten der gleichschwebenden wie der ungleich schwebenden Temperaturen, keine ausgenommen, existiren nur in der Theorie. Sie in der Praxis festzuhalten ist ein Ding reiner Unmöglichkeit. Denn einmal dürfte es bis jetzt keins unter allen musikalischen Instrumenten geben, welches, auch nur auf kürzere Dauer, in der ihm zuertheilten Stimmung mit mathematischer Genauigkeit zu verharren im Stande wäre, — die Saiteninstrumente am allerwenigsten, — und sodann ist unser Ohr unglücklicher, oder vielmehr glücklicher Weise, nicht scharf genug, um ein Zwölftheil des ditonischen Komma's genau abmessen zu können. Obgleich nun die Kirnberger'sche Stimmungsmethode längst beseitigt, und statt derselben die proportional gleichschwebende oder gleichmässige Temperatur, oder richtiger deren Approximation, allgemein eingeführt worden ist, spukt dennoch die Idee der, auf jener sich stützenden modernen, sogenannten Charakteristik der Tonarten den Köpfen so mancher Aesthetiker noch immer lustig fort und in musikalischen Compendien, sonstigen Abhandlungen und Encyclopädien schwatzt einer dem andern die Thorheit nach.

ben sei. Wie er diese Bach'sche Methode bereits in der Kunst des reinen Satzes entwickelt hatte, war er auch die Construction der Fuge nach seines Lehrers Grundsätzen darzulegen Willens, der Tod überraschte ihn aber noch ehe er sein Vorhaben auszuführen vermochte. Namentlich hielt er den rhythmischen Charakter für einen wesentlichen Bestandtheil jeder Fuge, und bezweckte deshalb auch eine Abhandlung über den Charakter der verschiedenen Nationaltänze herauszugeben, um dadurch die Kenntniss und Anwendung des Rhythmus zu heben und zu befördern. Leider ist das Werk, wenn es überhaupt vollendet wurde, verloren gegangen. Noch schrieb er eine „Anleitung zur Singcomposition mit Oden in verschiedenen Sylbenmassen begleitet.“ Sie erschien im Jahre 1782 auf fünfundachtzig Seiten in Folio. Auch hier ist dem rhythmischen Theile in der Art, wie ihn Bach so vortrefflich zu behandeln wusste, eine ganz vorzügliche Aufmerksamkeit gewidmet. Das Werkchen enthält eine Abhandlung vom Gesange nebst dazu gehöriger Notentabelle, eine Anzahl ausgezeichnet gut gearbeiteter Oden und Beispiele verschiedener griechischer Sylbenmaasse. Endlich lieferte er das Material zu den meisten musikalischen Artikeln in Sulzers Theorie der schönen Künste bis zum Buchstaben S; von da ab übernahm sein Schüler, J. P. A. Schulz, die Fortsetzung dieser Arbeit.

Seine praktischen Werke sind von geringem Werth. Es fehlte ihm zwar weder an Geschmack noch an Virtuosität, aber bei allem Talente war er doch eigentlich kein Künstler. Schon der Mangel an Gemüth, welches ihm in der Kunst, wie im Leben abging, eignete ihn nicht dazu. Er war mehr ein kalter, speculativer Kopf, ein kritisches Genie, und seine ganze Geistesrichtung mehr wissenschaftlicher als künstlerischer Art. Er schrieb zwischen 1761 und 1783 eine Anzahl Fugen, Lieder, Flöten- und Violinsolo's, Psalmen und mehrstimmige Singstücke, von denen viele als Beispiele in seiner Kunst des reinen Satzes vorkommen; vier Sammlungen Clavierübung, nach der Bach'schen Applicatur, und viele andere Sachen, die sich sämmtlich durch musterhafte Technik auszeichnen, in ästhetischer Beziehung aber nur einen höchst untergeordneten Rang beanspruchen können. Eine Art arithmetisch-musikalischen Kunststückes ist sein im Jahre 1750 zu Berlin von ihm herausgegebener „Allzeit fertiger Menuetten- und Polonaisencomponist, vermittelst dessen jeder der Musik Unkundige so viel Menuetten und Polonaisen zu componiren im Stande ist, als er nur wünscht.“ Marpurg hat in seinen historisch-kritischen Beiträgen, Bd. 3. S. 135 bis 154 eine Erklärung dieses Kunststückes gegeben, welches überhaupt seiner Zeit viel Aufsehen erregte und sogar ins Französische übersetzt wurde. Sein letztes Werk führt den Titel: „Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schütteln,“ und kam 1783 zu Berlin heraus. Ausserdem besorgte Kirnberger noch eine Sammlung Graunscher Compositionen zum Druck, und gab Hans Leo Hassler's vierstimmige Psalmen sowie die zweite Auflage der Bach'schen Choräle heraus.

Seine theoretischen Schriften verwickelten ihn in manche Polemik; der, mit Marpurg, einem Anhänger des Rameau'schen Systems, über verschiedene von Kirnberger aufgestellte Principien geführte Streit war einer der erbittertsten, und bereitete diesem, der ohnehin der

Feder nicht allzumächtig war,[1] durch die dialektische Gewandheit und kaustische Schärfe des Ausdrucks seines Gegners, manche herbe Stunde.

Noch mag bemerkt werden, dass die aus dem ursprünglich Bachschen Principe des Grundbasses durch Kirnberger gezogenen Consequenzen diesen veranlassten, die genetische, oder mathematisch reine kleine Septime des Grundtones mit in unser Tonsystem einzuführen, und deren harmonische wie melodische Benutzung anzuempfehlen.[2] Die Sache fand aber, und nicht mit Unrecht, keinen allgemeinen Anklang. Nur Fasch versuchte es, von dem neuen Intervall, welches *i* genannt wurde, Gebrauch zu machen.

Unter der nicht geringen Anzahl von Schülern, die Kirnberger heranzog, wurden viele ausgezeichnete Musiker. Die berühmtesten unter ihnen sind: Fasch, J. P. A. Schulz, Zelter und J. E. F. Rellstab.

Bereits oben hatten wir, bei Erwähnung der Bach'schen für den Grafen Kaiserling componirten Variationen, Gelegenheit, eines Amanuensis und Hausgenossen des letztern, Namens Goldberg zu erwähnen. Dieser, etwa um die Mitte der Zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts zu Königsberg geboren, kam als ganz junger Mensch im Gefolge des genannten Grafen, der den Posten eines Russischen Gesandten am Polnisch-Sächsischen Hofe bekleidete, nach Dresden, zeigte viel Anlage für Musik und wurde deshalb von jenem, der ein bedeutender Musikliebhaber und so grosser Verehrer Bach's war, dass er, so oft er nach Leipzig kam, und das geschah mehrfach, ihn jedesmal besuchte, diesem übergeben, der ihn, namentlich im Clavierspiele, unterrichten musste. Goldberg besass vorzugsweise technisches Talent und einen so rastlosen Fleiss, dass Bach ihn, nach genossenem Unterricht, für seinen fertigsten Schüler im Orgel- und Clavierspiel erklärte. Er war im Stande, die schwersten Sachen ***prima vista*** vorzutragen, selbst wenn ihm die Noten verkehrt aufs Pult gelegt wurden. Für ihn schrieb Bach, wie bereits oben erwähnt, die bekannten dreissig schönen Claviervaria-

---

1. Kirnberger sah sich genöthigt, mehrere seiner Werke, des Stiles wegen, durch fremde Hände überarbeiten zu lassen: so z. B. sind die „Wahren Grundsätze" von J. P. A. Schulz redigirt.

2. Bekanntlich wird die genetische Septime in unserm Tonsystem durch die reine Quart der Unter- oder kleine Terz der Oberdominante vertreten, sie ist also insofern in ersterem bereits vorhanden, nur, wie es nicht anders sein kann, bedeutend alterirt, was ihr indess, da sie ohnehin auf der Grenze des s. g. Consonirens und Dissonirens steht, nicht viel schadet. Wollte man ihr nun neben dem stellvertretenden Intervalle noch einen besondern Platz anweisen, so hätte jedes andere alterirte oder temperirte Intervall denselben Anspruch, und wir könnten getrost wieder zu der Kanonik vergangener Jahrhunderte zurückkehren, und jede Stufe mit drei, vier, oder fünf Intervallen besetzen, womit demungeachtet noch lange nicht alle erschöpft wären. Die proportionale Gleichschwebung hat alle tonometrischen Combinationen glücklicherweise über's Knie gebrochen: Glücklicherweise, weil kein anderer theoretischer Ausweg möglich ist. Kirnberger gab in seinem kleinen Septimenaccord mit der mathematischen Septime dieser eine Fortschreitung nach oben, wollte auf diese Weise die Modulation statt in die Harmonie der Unterdominante in die der Oberdominante führen, und zwar folgendermassen:

i-h
e-f — Der einzig passende Gebrauch übrigens, den man von dem Kirnberger'schen *i* machen könnte, wäre,
c-d
c-g

es in das Mixtur-, oder besser, Cornetregister einer Orgel zu setzen, wo es, richtig mensurirt und gut intonirt, als Füllstimme eine nicht üble Wirkung machen und namentlich den Grundton bedeutend verstärken würde. In der Berliner Garnisonkirche hat man es auf Kirnbergers Veranlassung einmal, aber nicht als akustisches, sondern als Intervall der Tonleiter, der Orgel einverleibt gehabt, später aber wieder entfernt.

tionen. Ein musikalisches Genie war er übrigens nicht, wohl aber ein eigensinniger, melancholischer, starrköpfiger Mensch. Im Jahre 1757 trat er als Kammermusikus in die Dienste des Grafen von Brühl zu Dresden, wo er wahrscheinlich zu Anfang der sechsziger Jahre gestorben ist. Seine Compositionen sind sehr schwach, hauptsächlich auf Schwierigkeiten der Ausführung berechnet, und bestehen in einer Reihe von Polonaisen, ein paar grossen Flügelconcerten, einer Claviersonate, einem Menuett für die Flöte mit zwölf Variationen, sechs Flötentrios und einigen andern Sachen, von denen aber nichts gedruckt ist. Reichardt, der die meisten derselben im Manuscript besass, hat sich alle erdenkliche Mühe gegeben, Nachforschungen über die weiteren Lebensverhältnisse des Componisten anzustellen, aber ohne Erfolg.

Christoph Transchel, der um 1741 Bach's Unterricht in der Musik theilhaftig wurde, war im Jahre 1721 zu Braunsdorf bei Rosbach geboren. Als Sohn armer Aeltern sah er sich während seines Aufenthaltes zu Leipzig, wo er Theologie und Philosophie studirte, genöthigt, einen Theil seines Unterhaltes durch Unterweisung, namentlich in der Musik, in der er schon früher gute Fortschritte gemacht hatte, zu erwerben. Bei dieser Gelegenheit machte er Bach's Bekanntschaft, der in ihm ein vorzügliches Talent entdeckte und ihn ausserdem persönlich lieb gewann. Er war ihm zu seinem Fortkommen bestens behülflich, ertheilte ihm unentgeltlich Unterricht in allen Zweigen der Tonkunst und bildete ihn zu einem der tüchtigsten Meister. Er blieb über vierzehn Jahre in Leipzig, wo er als Musiklehrer geachtet und gesucht war, ging nach seines Lehrers und Freundes Tode, im Jahre 1755, nach Dresden, und erregte hier durch sein meisterhaftes, feines delicates Clavierspiel solches Aufsehen, dass von allen Seiten ihm Schüler zuströmten. Sein Unterricht wurde so theuer bezahlt, dass er sich ein nicht unbedeutendes Vermögen erwarb, von dem er, als er im Jahre 1792, zunehmender Kränklichkeit halber, seine bisherige Wirksamkeit aufgeben musste, gemächlich und ruhig leben konnte. Er starb um die Mitte des Jahres 1800. Viele tüchtige Clavierspieler verdankten ihm ihr Können und Wissen, auch ertheilte er Unterricht in der Theorie, und schrieb Sonaten und eine Menge anderer Sachen für's Clavier. Seine sechs Polonaisen werden, nächst denen von Friedemann Bach, als die besten, welche überhaupt existiren, gerühmt.

Ein bedeutender Componist des vorigen Jahrhunderts und ausgezeichneter Virtuose auf einem jetzt verschollenen Instrumente, der Gambe, war Carl Friedrich Abel, der, zu Cöthen im Jahre 1725 geboren, als Thomasschüler in Leipzig Bach's Unterricht in der Composition, muthmasslich auch im Clavierspielen, genoss. Er vollendete seine musikalische Ausbildung zwar nicht ganz unter des grossen Meisters Leitung, sondern wendete sich im Jahre 1748 nach Dresden, wo er in die Hofcapelle eintrat, und sich vornehmlich mit Hasse's künstlerischer Richtung und mit dem dortigen, damals gerade in höchster Blüthe stehenden musikalischen Geschmack vertraut machte; dennoch ist die ursprüngliche in Bach's Schule gelegte Grundlage in seinen Compositionen nicht zu verkennen. In seiner obigen Stellung blieb er fast elf Jahre; in Folge eines Streites mit seinem Director verliess er jedoch, mit sechs Sinfonien und drei Thalern in der Tasche, Dresden, ging nach Leipzig, wo er seine Sinfonien für sechs

Ducaten an einen Verleger absetzte, und wanderte nun mit seiner Gambe weiter, von einem Orte zum Andern, gab überall Concerte, erregte Aufsehen, verdiente sich viel Geld bis er endlich nach England kam, wo er, im Jahre 1759, eine Anstellung als Kammervirtuos und Gambist der Königin Charlotte fand. Hier machte er sich um die Bildung des musikalischen Geschmacks sehr verdient, gab eine Reihe von Werken für verschiedene Instrumente, namentlich ausgezeichnete Claviersonaten heraus, und starb, der letzte der Gambenspieler, am 22. Januar 1787.

Einer der letzten Schüler Bach's war Johann Gottfried Müthel. Zu Mölln im Jahre 1729 geboren, genoss er den ersten Unterricht bei seinem Vater, dem dortigen Organisten, ging sodann nach Lübeck zu dem Organisten Kunze, einem guten Clavierspieler, der ihm die Grundlagen der Composition beibrachte und ihn überhaupt so weit vervollkommnete, dass er bereits in seinem siebzehnten Jahre Kammermusikus und Hoforganist zu Schwerin wurde, wo er sich seines Fürsten Zuneigung in so hohem Grade erwarb, dass dieser ihm, unter Beibehaltung seiner Stelle und seines Gehaltes, die Erlaubniss ertheilte, zum Zweck seiner ferneren Ausbildung, die bedeutendsten Musikplätze Deutschlands zu besuchen. Er wandte sich zunächst nach Leipzig, wohin ihm der Fürst ein eigenhändiges Empfehlungsschreiben an Bach mitgegeben hatte, der ihn in sein Haus nahm und bis an seinen Tod, etwa anderthalb Jahre lang, unterrichtete. Nachdem er sich hierauf noch eine Zeit zu Naumburg, bei Bach's Schwiegersohn, Altnikol, aufgehalten, besuchte er Dresden, machte sich mit den dortigen musikalischen Notabilitäten, namentlich mit Hasse, Neruda, und anderen bekannt, ging von da nach Berlin zu Emanuel Bach, sodann nach Hamburg, um Telemann kennen zu lernen, und kehrte endlich nach Schwerin zurück, um von den erworbenen Kenntnissen praktischen Gebrauch zu machen. Doch blieb er hier nicht lange. Im Jahre 1753 wandte er sich nach Riga, wo er nach längerem Aufenthalte die dortige Organistenstelle erhielt und bis an seinen, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfolgten Tod verwaltete. Er war unbestritten einer der grössten Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit, und zwar näherte sich seine Manier der von Emanuel Bach, war jedoch weniger sanft. Er hat nur wenig componirt, da er dem Grundsatze, ein Künstler müsse, um etwas Gutes zu schaffen, nur in heiteren weihevollen Stunden sich an die Arbeit machen, folgte. Das was davon in Druck erschienen ist, nämlich drei Claviersonaten, zwei Ariosi mit zwölf Variationen, zwei Flügelconcerte, ein Duett für zwei Claviere, und ein Heft Oden und Lieder für's Clavier, zeugt von feinem Geschmacke, von grosser Anmuth des Ausdruckes und von eminenter Kunstfertigkeit. Burney zählt Müthels Compositionen unter die grössten Producte damaliger Zeit. Jetzt sind sie, von der neueren Geschmacksrichtung verdrängt, gänzlich unbekannt und verschollen.

Zu denjenigen, welche während der letzten Lebensjahre Bach's dessen Unterrichtes theilhaftig wurde, gehörte noch der dritte seiner ihm überlebt habenden Söhne, Johann Christoph Friedrich, der sogenannte Bückeburger Bach, dessen äussere Lebensumstände bereits oben erwähnt worden sind. Zwar war er weder als Clavierspieler noch als Componist im Stande, es seinen beiden älteren Brüdern, Friedemann und Emanuel, gleich zu thun, nichts desto weniger werden seine tiefen Kenntnisse der Harmonie und sein solider ge-

bundener Vortrag gerühmt. Er componirte gern und viel, und nähert sich dem Geschmacke Emanuel Bach's. Von seinen Werken sind übrigens verhältnissmässig nur wenige übrig geblieben: Mehrere Liedersammlungen, zwei Cantaten, Pygmalion und Ino betitelt, zwei Flügel- und zwei Clavierconcerte, sechs leichte Claviersonaten, sechs Quartette für Flöte und Violinen, sechs Violinquartette und zwei Trios, eines für Flöte, Violine und Bass, das andere für zwei Violinen und Bass.

Möglicherweise dürfte auch der berühmte Hoboist, Christian Samuel Barth, ein Recht auf den Namen eines Schülers des grossen Bach beanspruchen dürfen. Wenigstens genoss er den ersten Unterricht auf der Thomasschule in Leipzig, und somit auch Bach's Unterweisung im Singen und in den Elementen der Tonkunst. Ob er sich unter dessen Leitung ferner ausgebildet habe, ist nicht in Erfahrung zu bringen. Componist war er übrigens nicht, aber noch zu Anfang des laufenden Jahrhunderts der grösste Meister auf seinem Instrumente. Zu Glaucha in der ehemaligen Grafschaft Schönburg im Jahre 1735 geboren, wurde er noch ganz jung Kammermusikus am Herzoglich Weimarschen Hofe, später Mitglied der Capelle zu Kassel und ging im Jahre 1786 in ähnlicher Stellung nach Kopenhagen, wo er bis zu seinem Tode verblieb. Er erreichte ein Alter von 74 Jahren und starb am 8. Juli 1809.

Wir kommen zum letzten der Schüler Bach's, Johann Christian Kittel, einem gründlichen Harmonisten, tüchtigen Fugisten und geschmackvollen Orgelspieler, der besonders im Vortrage des Trios das Unübertreffliche leistete. Er war im Jahre 1732 zu Erfurt geboren, und ging um 1748 nach Leipzig zu Bach; der ihn bis zu seinem Tode unterrichtete. In seine Heimath zurückgekehrt, wurde er sogleich zu einer kleinen Organistenstelle, der der Martinskirche zu Langensalze, befördert, und kam von hier an die Raths- und Predigerkirche in seiner Vaterstadt. Sein Ruhm als Orgelspieler war in ganz Europa verbreitet, und dennoch konnte er es, aller Geschicklichkeit, Kunst und Anstrengung ungeachtet, in seinem Leben nicht weiter bringen, als bis zu jener Stelle, die ihm kaum das liebe Brod einbrachte, ja, er würde Mangel gelitten haben, wenn nicht der kunstliebende Fürst-Primas, von Dalberg, sich seiner angenommen und ihn mit einer kleinen Pension unterstützt hätte. Zu schlicht und ehrlich, um diejenigen Kunstgriffe und Charlatanerien anzuwenden, durch welche so mancher unserer Virtuosen von weit untergeordneterem Range das Aufsehen der Menge, die Berücksichtigung der Grossen und das Interesse an seiner Persönlichkeit hervorzurufen weiss, hielt er es einfach und redlich lediglich mit seiner Kunst. Noch im Jahre 1800 unternahm er eine grosse Kunstreise durch den Norden von Deutschland, gab in Göttingen, Hannover, Braunschweig, Altona, Hamburg und an mehreren anderen Orten Orgelconcerte, hielt sich auch in den beiden zuletzt genannten Städten fast ein Jahr lang auf, und benutzte die ihm dadurch zu Theil werdende Musse zur Ausarbeitung seines Choralbuchs für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen, welches, bei Breitkopf und Härtel gedruckt, länger als fünf und dreissig Jahre dort allgemein in Gebrauch war. Ausserdem hat er, im Jahre 1787, eine Sammlung Claviersonaten und, 1797, Veränderungen über das Lied: Nicht so traurig, nicht so sehr etc., für's Clavier herausgegeben. Sein berühmtestes Werk aber ist: Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bei Gottesverehrungen, in Beispielen, wovon die erste Abtheilung

zu Erfurt, bei Beyer, im Jahre 1801, die zweite 1803 und die dritte und letzte 1808 herauskam. Es hat mehrere Auflagen erlebt, die dritte im Jahre 1831, und kann mit Recht als einzig in seiner Art bezeichnet werden, denn es enthält nicht etwa eine gewöhnliche, bloss die Regeln der äussern Technik erläuternde Orgelschule, sondern gibt, nach Bach's Methode, eine kurze aber präcise und dabei so vollständige praktische Anweisung, wie nur irgend denkbar, dahin, wie ein Organist, die ihm zu Gebote stehenden innern und äussern Mittel, sie mögen nun so gross oder so gering sein, wie sie wollen, unter allen Umständen auf's zweckmässigste zu verwenden habe, um dadurch die grösstmöglichste Wirkung zu erreichen. Noch sind zu erwähnen: Sein neues Choralbuch, zweihundert harmonisirte Choräle nebst Vorspielen enthaltend, und zwei Abtheilungen grosser Orgelpräludien, die in Leipzig bei Kühnel herauskamen. Er starb am 18. Mai 1809 zu Erfurt. Seiner Schüler sind sehr viele, zu den besten gehören: Hässler, Umbreit, M. G. Fischer und der im Jahre 1846 mit Tode abgegangene Altvater der neueren Organisten, Johann Christian Heinrich Rinck.

Wir schliessen mit Gerber's Worten, die, eben so treffend als wahr, bei Gelegenheit der Biografie Kittel's vor fast vierzig Jahren geschrieben, noch heute, und vielleicht gerade heute noch mehr als damals, auf die Zustände unsers Organistenwesens passen. Nachdem er der dürftigen äusseren Umstände Kittel's erwähnt, fährt Gerber also fort:

„Dies war das Loos eines der gründlichsten Harmoniker, des fertigsten, gelehrtesten Orgelspielers nicht nur, sondern auch des bravsten Lehrers eben so braver Schüler in Deutschland, eines Hässler, Umbreit, Fischer u. s. w., die schon beinahe nicht weniger Ruhm aber auch eben so wenigen Lohn von ihrer Kunst eingeärndtet haben. So belohnt Deutschland in neueren Zeiten seine braven Organisten. Eine traurige Aufmunterung für junge Zöglinge in dieser Kunst! Und doch kann die Kritik noch immer nicht genug von den Organisten fordern? Diese Herren kommen aber mit ihren Forderungen um zweihundert Jahre zu spät, oder mögen erst für die nöthigen Lebens-, und dann erst für die Kunstbedürfnisse der Organisten sorgen!"

Urtheile der Zeitgenossen.

Die Schlussworte des vorigen Abschnittes leiten auf einen Gegenstand, dessen Berührung um so angemessener sein dürfte, als in Betreff desselben, der Stellung Bach's, als Künstler, seinen Zeitgenossen gegenüber, und der Anerkennung seines Geistes und seiner Leistungen abseiten jener, die verschiedenartigsten Meinungen aufgetaucht sind.

So hat sich namentlich in unserer Zeit in Bezug auf hervorragende Kunstheroen eine eigenthümliche Neigung geltend gemacht, da, wo nur irgend ein scheinbarer Grund vorhanden, sofort wehmüthige Klagen laut werden zu lassen, wie sehr dieser oder jener Künstler von seinem Zeitalter verkannt worden, und in wie hohem Grade das letztere sich dadurch des Undankes oder mindestens des Mangels an Einsicht schuldig gemacht habe. Auch in Betreff Bach's ist dergleichen an mehr als einem Orte gesagt und geschrieben, und in gutem Glauben nachgesagt und nachgeschrieben worden. Missgeschick aller Art, in äusserer wie innerer Beziehung, soll ihn betroffen haben, die Grösse seines Genies soll seiner Zeit weder erkannt noch gewürdigt worden sein, und in Sorge um seine und der Seinigen Existenz habe er sein Leben zubringen müssen.

In den Augen derjenigen, welche die Anerkennung eines Künstlers abseiten seiner Zeitgenossen lediglich in Ertheilung glänzender Ehrenbezeigungen und übermässiger Belohnungen, so wie in dem in rauschender Weise gespendetem Beifalle suchen zu müssen glauben, wird Johann Sebastian Bach freilich unter allen Umständen als zurückgesetzt erscheinen. Von allen den genannten Auszeichnungen wurde ihm nur Wenig zu Theil. Aber es entsteht die Frage, war die Art und Weise seines Wirkens auch eine für dergleichen Anerkennung und Beifallsbezeigung geeignete? Schon in äusserer Beziehung nicht: Die Plätze seiner Amtsthätigkeit waren die Kirche, die Schule; beide derzeit noch bei Weitem mehr als jetzt solcher Anerkennung wie der erwähnten, unzugänglich. Aber sein Geist, sein allumfassendes Genie, wird man erwidern, wurde ebenfalls keiner besonderen Aufmerksamkeit gewürdigt! Mit Nichten. Diese wurde ihm allerdings, und in einer Weise gezollt, wie es im Allgemeinen sowohl, wie unter Berücksichtigung der Zeit und Kunstverhältnisse, in denen er sich bewegte und lebte, nur immer geschehen konnte. Wenn aber das, was er leistete, von der grösseren Menge nicht sofort begriffen, überhaupt nicht in seinem ganzen Umfange von all und jedem erfasst werden konnte, so liegt das im natürlichen Zusammenhange der Dinge, über welchen Klage zu führen, thörigt erscheinen muss. Gerade dem hervorragendsten umfassenden Genie möchte wohl, zu-

mal, wenn der Wirkungskreis desselben sich weniger auf in die Augen fallende Aussendinge erstreckt, am seltensten eine sofortige allgemeine Anerkennung zu Theil werden können; eben weil es über das Bisherige, dem Begriffe Zugängliche, hinausgeht, weil es schafft und leistet, was erst begriffen werden will, weil es neue Bahnen einschlägt, die erst von Andern ebenfalls betreten werden müssen, ehe ihr Vorzug vor den früher benutzten erkannt werden kann. Ein vereinzeltes, vielleicht im Allgemeinen gar untergeordnetes Talent ist unter Umständen in dieser Beziehung, — und das erleben wir in der Musik beinahe täglich, — viel besser gestellt; gerade weil die Leistungen eines solchen weniger umfassend, weniger allgemein sind, liegen sie dem gewöhnlichen Fassungsvermögen näher zur Hand, enthalten auch selten in der Sache etwas Neues, sondern beziehen sich gewöhnlich nur auf die leichter in die Augen fallende äussere Form. Erscheint daher in der Kunst ein solches Talent nur in möglichst vollkommener formeller Ausbildung, weiss es dabei dem gerade herrschenden Geschmack sich bestens anzubequemen, seine Productionen diesem dienstbar zu machen, nun, so ist kein Zweifel, dass Berücksichtigung, Ehre und Auszeichnung nicht auf sich warten lassen werden, während das Genie, dem es nicht um das Momentane, Vergängliche, nur um die Verkörperung des einmal erfassten Ideals zu thun ist, in seinem ganzen vollständigen Wesen wenigstens, der grösseren Mehrheit vorläufig fremd bleiben wird. Damit mag man aber diese letztere nicht eines absichtlichen Verkennens und Missachtens beschuldigen, wenn sie dem über seine Zeit sich im erhabenen Fluge ins Unbegränzte hinausschwingenden Genius nicht zu folgen im Stande ist. Das Unmögliche kann nicht möglich gemacht werden, die Gegenwart nicht aus sich selbst heraustreten und in Zukunft sich umgestalten.

Noch wohl jeder hervorragenden Grösse, welche in irgend einem Gebiete menschlicher Geistesexistenz neue Bahnen brach, ist die vollständige Anerkennung erst von der Zukunft geworden, und somit in dieser Beziehung kein Grund vorhanden, gerade dem Zeitalter Bach's rücksichtlich seiner eine besondere Schuld beizumessen.

Aber, ist gesagt worden, das grösste aller musikalischen Genies habe zufrieden sein müssen mit einer kümmerlichen Anstellung als Organist, die kaum siebenzig Thaler jährlich einbrachte, habe gedarbt und Noth gelitten, sei arm gestorben und liege begraben zu Leipzig, kein Mensch wisse wo.

Das hat man behauptet, aber nicht bewiesen. Im Gegentheil, wer diese Behauptung zuerst aufgestellt hat, dem müssen die Verhältnisse und Umstände unter denen, so wie die Zeit in der Bach lebte, nicht weniger fremd gewesen sein, als die Ereignisse der kurz nach seinem Tode eingetretenen Periode und die Einflüsse derselben auf die Richtung der Wissenschaften und Künste. Jene Behauptungen sind übrigens vollkommen unwahr, so in den angeblichen Thatsachen, wie in den daraus gezogenen Schlussfolgerungen.

Genügsam, anspruchslos und bescheiden, ungeachtet des ungeheuren Uebergewichtes seines Genies, lebte Bach lediglich nur seiner Kunst, die ihm nichts destoweniger ohne sein besonderes Zuthun und Streben ganz allein zu Ansehen, Glück und Ehre verhalf. Bereits in seinem achtzehnten Jahre bekleidete er zu Weimar am Hofe eine Concertmeisterstelle, und erhielt ein Jahr später ungesucht das Amt des Organisten zu Arnstadt, wo die Ausstattung

aber auch nicht so schlecht war, als man nach der namhaft gemachten Summe von siebenzig Thalern, die es als baares Gehalt einbrachte, glauben möchte. Denn damals bestand bei solchen sowohl, wie bei den meisten höheren und höchsten Staatsbedienungen der Hauptstamm der Emolumente gemeiniglich noch in Naturalien, freier Wohnung, Feld, Garten, so wie in Accessorien und Sporteln. Der baare Gehalt aus öffentlicher Casse war gerade das Wenigste und pflegte nur eine Art Zulage zu bilden.

Nächstdem aber fand Bach rasch weitere Beförderung, und manche Gunst des Schicksals wurde ihm ungesucht, nur in Folge seines sich immer mehr verbreitenden Rufes. So kam er nach Mühlhausen, wo er sich verheirathete, dann wieder nach Weimar, nach Cöthen und endlich nach Leipzig. Geachtet und geehrt in weiteren wie in engeren Kreisen, von Kunstgenossen wie von Laien, ausgezeichnet von Fürsten und Herren, war die Anerkennung seines Künsterruhmes fortwährend im Zunehmen. Nur ungern sahen ihn seine frühern Thöringischen Fürsten aus ihren Landen scheiden, ebenso der Fürst Leopold von Cöthen, mit welchem er in den genauesten, ja freundschaftlichsten Beziehungen stand; denn Bach musste fortwährend um ihn sein, und ihn sogar auf Reisen begleiten. Auch sein neuer Landesherr, obgleich mehr dem bloss äussern Gepränge der Kunst zugethan, als für diese selbst empfänglich, wusste ihn zu schätzen, und ungeachtet der am Dresdener Hofe herrschenden Ueppigkeit, die jedes tiefere geistige Streben in den Hintergrund drängte, ungeachtet der daraus entspringenden und geübten Vorliebe für oberflächliche, bloss die Sinne kitzelnde Ergötzlichkeit, und des hierin begründeten speciellen und ausschliesslichen Geschmacks für leichtere, vorzugsweise italienische Musik, wie sie obendrein Hasse, welcher damals an der Tagesordnung stand, aus allen Kräften zu befördern bestrebt war, ungeachtet alles dessen konnte man doch nicht umhin, dem einfachen Leipziger Cantor volle Berücksichtigung widerfahren zu lassen und ihn seiner Verdienste halber zum Hofcomponisten zu ernennen. Ehrenvoll genug für beide Theile. Selbst Friedrich der Grosse musste ihn sehen und veranlasste ihn zu dem bekannten Besuche nach Potsdam.

Arm, wie man ferner gesagt hat, war Bach zu keiner Zeit. Seit seinem frühesten Auftreten als Künstler, also seit seinem achtzehnten Jahre, besass er sein Auskommen und noch etwas darüber, was er zu Reisen und behufs fernerer Ausbildung zu verwenden pflegte. Seine Aemter ernährten ihn und seine ungemein zahlreiche Familie nicht nur hinreichend, sondern gewährten ihm in Bezug auf die letztere noch manche andere Erleichterung, und in dem Ueberschusse seiner, auch durch seine anderweitige Stellung als Lehrer, vermehrten Einkünfte fand er die Mittel mancher sonstigen nicht gewöhnlichen Bequemlichkeit.

Bei seinem Tode zeigte sich die allgemeine Anerkennung, die er während des Lebens genossen, nachhaltig im glänzendsten Lichte. Die Thomana nicht nur, ganz Leipzig trauerte um ihn. Das Gedächtniss seines Heimganges wurde von der, durch Lorenz Mizler mehrere Jahre zuvor gestifteten, musikalisch-wissenschaftlichen Gesellschaft in würdiger Weise gefeiert, und der bei dieser Gelegenheit vom damaligen Rector und Doctor der Theologie, Georg Ventzky, abgefasste Text einer grossen Trauercantate giebt im Einzelnen den Beleg, wie sehr man den Genius, der heimgegangen, geschätzt habe, und wohl wusste und anerkannte, was man in Bach verloren. Auch ausserhalb Leipzig war sein Tod ein allgemein betrübendes

Ereigniss. Die Hauptstütze, der Schwerpunkt ernster deutscher Musik wurde in Bach schmerzlich vermisst, und manche Nänie drückte die Gefühle aus, von welchen die musikalische Welt bei dem Hinscheiden des hochgefeierten Künstlers ergriffen war.

All dieser äusseren Beweise der Theilnahme an Bachs künstlerischem Wirken, der Würdigung seines Werthes ungeachtet, sollen die Zeitgenossen beides nicht vollständig erkannt, und, wie selbst einer der geistreichsten musikalischen Schriftsteller unserer Zeit sich ausdrückt, nur sein Vergängliches, Zufälliges, Beiläufiges, Körperliches geschätzt und bewundert, sein Geistiges aber, sein Wesentliches und Ewiges, verabsäumt haben.

Die Erscheinung wäre eigenthümlich, wenn sie sich begründen liesse. Allerdings besitzt jede Zeit, wie in allen Uebrigen, so auch in Hinsicht auf Kunst und Kunstgeschmack, ihre eigenthümlichen Mängel, und es ist gerade Beruf und Vorrecht jeder folgenden Generation, das, was die vorhergehende in dieser Beziehung sündigte, wieder zu bessern und die Fehler jener wieder gut zu machen. Aber einem ganzen Jahrhundert all und jeden Sinn für das Höhere der Kunst abzusprechen — und das liegt denn doch wohl in der vorangeführten Behauptung, — demselben nur die Fähigkeit, das Handwerksmässige zu begreifen, zugestehen zu wollen, möchte doch schon im Allgemeinen für ein zu gewagtes Unternehmen gehalten werden können, um nicht die Frage nach den Beweisen zu veranlassen. Diese aber fehlen.

Dagegen aber macht sich unter alle dem, was das vorige Jahrhundert in künstlerischer wie in wissenschaftlicher Hinsicht noch so Steifes, Pedantisches, Barockes hervorbrachte, überall, und häufig gerade dadurch, ein ernstliches Bestreben nach dem Erkennen des Besseren, des Höheren geltend: Ein zwar in seinen ersten Anfängen, wie es nicht anders sein kann, sich noch nicht klares, zum völligen Bewusstsein durchgedrungenes, daher in den zum Zwecke führenden Mitteln häufig fehlgreifendes Wollen des ernstlich gemeinten Fortschrittes, welches nur einer vorangegangenen umfassenden Erkenntniss, oder mindestens einer Ahnung von etwas Höherem, einem unwillkürlichen Gefühle des Bedürfnisses, sich dem Geistigen mehr und mehr annähern, sich mit demselben vertraut machen zu müssen, entsprungen sein kann, da ein anderes Motiv nicht denkbar ist. In der Musik namentlich fühlte man mehr als je das Bedürfniss des Mangels einer rationellen Begründung derselben. Dass man, um eine solche zu erlangen, den Weg einschlug, sie zu einer blossen Wissenschaft stempeln zu wollen, war allerdings ein Missgriff, der übrigens demungeachtet uns den Vortheil gebracht hat, dass wir die Klippen, die sich bei der Gelegenheit zeigten, jetzt kennen. Die Aesthetik der Kunst aber begann erst gerade damals den Schulstaub scholastischer Doctrin von sich zu schütteln, und sich eine neue Bahn zu brechen, oder vielmehr, die Begründung einer eigenen Kritik des Kunstgeschmackes fing erst an sich zu bilden, hatte also noch manchen Weg zurückzulegen, ehe sie auf denjenigen Standpunkt anlangte, wo sie sich jetzt befindet.

Daher war man derzeit noch nicht gewöhnt, bei Betrachtung und Beurtheilung eines Kunstwerkes die Technik von der Aesthetik scharf zu sondern. Man genoss, fühlte und bewunderte ein solches mehr im Ganzen, nach dem Gesammteindrucke den es hervorbrachte. Ausserdem war in der Musik die Production von der Reproduction weniger getrennt. Componist und Ausführender standen sich nicht so schroff einander gegenüber, wie heut zu Tage. Beide fan-

den sich in der Regel in ein und derselben Person zusammen. Wer bloss vorzutragen aber nicht selbst zu schaffen im Stande war, konnte sich nicht zu den Künstlern zählen. Das war namentlich beim Orgel- und Clavierspiele der Fall. Die Orgel, das damalige Hauptinstrument, duldete Niemanden, der nicht die Schöpfungen momentaner Erfindung durch sie kund zu geben vermochte. Der freie Vortrag, die Fantasie, galt für die schönste Leistung eines tüchtigen Organisten. Wer ihrer sich nicht mächtig fühlte, durfte auf den Namen des letzteren keinen Anspruch machen. Aehnlich das Clavier. Der damalige Cembalist musste im Stande sein, unter allen Umständen zu extemporiren, Fuge und Variation über irgend beliebige ihm vorgelegte Themata sofort auszuführen, und nach dem Eindrucke dessen, was sein freies Spiel hervorbrachte, pflegte man seine Leistungen zu beurtheilen. Wenn Bach daher während seiner Lebenszeit hauptsächlich den über ganz Europa verbreiteten Ruhm eines ausgezeichneten Orgel- und Clavierspielers genoss, so galt das nicht sowohl dem speciell technischen Theile seiner Leistungen, auch nicht bloss seinem Wissen und Können in der eingeschränkten einfachen Bedeutung jener Bezeichnungen, sondern es umfasste dieses Urtheil sein ganzes künstlerisches Thun, es sollte die Ansicht hinsichtlich seines Werthes als Künstler, als Musikus überhaupt ausdrücken, zumal der Organist jener Zeit, unter allen seinen Kunstverwandten den ersten Rang einnehmend, nicht bloss seines Instrumentes, sondern der ganzen Kunst in ihren sämmtlichen Theilen mächtig und gewachsen sein musste.

Befand sich nun die damalige Aesthetik, als Wissenschaft, noch nicht in der systematischen Verfassung, um für jede Einzelnheit irgend einer künstlerischen Erscheinung sofort auch den speciell bezeichnenden Ausdruck hergeben zu können, bediente man sich daher in dieser Beziehung solcher Wendungen und Formeln der Sprache, die heut zu Tage nur noch technische Bedeutung haben, so wäre es an und für sich schon unbillig, diese letztere als die allein geltende annehmen und daraus auf die Anschauungs- und Beurtheilungsweise der Genossen einer früheren Zeit zu schliessen. Aber auch vollkommen unrecht würde es sein, weil alsdann die speciellen, in obiger Beziehung glücklicherweise in nicht geringer Zahl noch vorhandenen Zeugnisse absichtlich ignorirt werden müssten. Nur ein Paar solcher Zeugnisse sollen hier angeführt werden, die zur Genüge darthun, wie sehr man seiner Zeit Bach's geistiges Wesen als Künstler vollständig zu würdigen und zu begreifen verstand.

In der Vorrede zu Adlungs musikalischer Gelahrheit, wendet der Weimarsche Capellmeister, Johann Ernst Bach, eine Stelle aus Bolliond de Mermets Abhandlung, von dem Verderb des Geschmacks in der französischen Musik, sehr schön auf Johann Sebastian Bach und andere Heroen deutscher Kirchenmusik an. Sie lautet folgendermassen:

„Nichts ist erhabener, als der Ruhm eines Musikus, der sich in dieser Art der (Kirchen-) Compositionen hervorthut, von dessen Vereinigung seiner Accorde die gewölbten Höhen des Heiligthums widerschallen. Sobald man des Sünders Flehen um Gnade höret, sobald wird man durch dessen Seufzer, die er zum Himmel schickt, dergestalt gerühret, dass der Musiker auch dem allerberedtesten und beweglichsten Prediger den Eifer und den Nachdruck streitig zu machen scheinet. Schüttet aber eine fromme Seele ihre Freude, die sie über die Erkenntniss und den Dienst ihres Schöpfers empfindet, in dessen Schoos aus, so erschöpft sie auch alle

Töne der Harmonie zum Lobe und zur Ausbreitung der Wohlthaten ihres Schöpfers. Eine bewegliche einfache Stimme durchdringet das Herz mit Andacht; ein Chor, das der edle Inhalt und die kunstreiche Ausbildung gleich schön macht, erreget die erhabensten und lebhaftesten Gedanken von den Wunderwerken des Allerhöchsten. Hier kündet uns eine lebhafte und wohl ausgearbeitete Harmonie Gottes Zorn an, und lässt uns das Schreckliche seiner Drohungen und die Wirkungen seiner Rache in ihrer vollkommenen Grösse empfinden; Furcht und Schrecken bemeistern sich unsrer Herzen, und setzen uns in die heftigste Bewegung; wohingegen dort alles angewendet wird, die unaussprechliche Grösse seiner Barmherzigkeit mit den lebhaftesten Bildern abzuschildern; man wird gerührt, erweicht, getröstet. Nur von einer geschickten Hand kann man solche melodische Züge erwarten; nur Züge dieser Art machen einen unauslöschlichen Eindruck; nur darin zeigt sich die Wirkung einer guten Musik, deren Gesänge sich dem Gedächtniss einprägen und das Andenken des Componisten verewigen!"

Adlung selbst spricht sich im Verfolge mehrmals in ähnlichem Sinne über Bach's Leistungen aus, in einer Weise, bei der es gewiss Niemandem einfallen wird, zu glauben, es sei bloss von Aeusserlichen, Vergänglichen die Rede. Es würde zuweit führen, alle oder auch nur die hauptsächlichsten Aussprüche von Männern, die ihrer Zeit dem Ruhm der vorzüglichsten Kunstkennerschaft genossen, hier wörtlich anzuführen. Man sehe nur nach, wie sich die Telemann, Mattheson, Marpurg, Burney, Mizler und andere kritische Koryfäen jeder Richtung, über Bach vernehmen lassen. Spricht doch selbst aus den schiefen Aeusserungen des gegen Bach feindlich gesinnten Capellmeister Scheibe, nichts weiter, als der übel verhaltene Groll und Verdruss, dass jener in jeder Beziehung von seinen Zeitgenossen so hoch gestellt werde, und muss er am Ende, um nicht den Hohn des gesammten musikalischen Deutschlands auf sich zu laden, wohl oder übel, Bach's hervorragendem Geiste Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Auch der, in Betreff Bach's, wie hinsichtlich aller, die ihm nicht zu schmeicheln verstanden, so wortkarge Mattheson, kann nicht umhin, der hohen Begabung desselben an mehr als einem Orte anerkennend zu gedenken. So lange noch Deutschland Männer zähle, wie Bach und Händel, lässt er sich einmal vernehmen, stehe es gut um die Musik. Burney, sonst nur für Händel eingenommen, hat Bach weder persönlich gekannt, noch scheint er etwas von dessen Compositionen selbst gehört zu haben, aber er beruft sich in seinem Urtheile über ihn auf die Aussprüche aller derjenigen, die in den letzten funfzig Jahren über Musik geschrieben. (Burney gab seine Reise im Jahre 1771 heraus.) und beschäftigt sich bei Erwähnung der damaligen musikalischen Notabilitäten Leipzigs hauptsächlich nur mit dem seit zwanzig Jahren Verstorbenen. Marpurg endlich sagt in Betreff des eminenten Genies Bach's, dieser habe die Eigenschaften und Gaben mehrerer in seiner Person allein vereinigt besessen.

So viel, um von den Zeitgenossen Bach's einen ungerechten Vorwurf abzuwälzen.

Beschluss.

Die schönsten und dauerndsten Denkmale seines Geistes, Sinnes und Gemüthes hat der grosse Meister, welcher bislang der Gegenstand unserer Besprechung war, in seinen Werken sich selbst errichtet. Doch auch die übrigen Künste sind nicht müssig gewesen, jede in ihrer Art das Andenken desselben seinen Verehrern zu bewahren. Was in dieser Beziehung indess im poetischen Gewande des vorigen Jahrhunderts erschien, ist, was Sprache und Ausdrucksweise anlangt, bereits veraltet. Ein nachhaltigeres Interesse besitzen dagegen die Werke der zeichnenden Kunst, und von diesen haben sich folgende erhalten.

Johann Sebastian Bach ist bei seinen Lebzeiten mehrfach porträtirt worden. Von den desfallsigen Oelgemälden existirt wahrscheinlich noch das muthmasslich älteste, ein Brustbild, Bach im Staatskleide darstellend, welches etwa um die Mitte der Vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts angefertigt worden ist. Es befand sich im Besitze Kittels, des letzten der Schüler Bach's, welcher es im Jahre 1798 aus Langensalza, wahrscheinlich aus dem Nachlasse der damals mit Tode abgegangenen Herzogin von Weissenfels, erhalten hatte und wie ein Heiligthum verehrte. In schwerem vergoldeten Rahmen hing es, mit einem Vorhange versehen, in seinem Arbeitszimmer über dem Clavier, und nur bei feierlichen Gelegenheiten, oder zur Belohnung des Fleisses fähigerer Schüler, wurde letzterer zuweilen aufgezogen. Nach seinem Tode sollte es die Kirche, an der Kittel Organist war, zieren.

Ein zweites Oelgemälde, ebenfalls Brustbild, besass sein Sohn Carl Philipp Emanuel, in dessen Nachlass es sich auch bei seinem Tode noch vorfand. Es war von dem seiner Zeit berühmten Maler E. C. Hausmann gemalt, ein Fuss acht Zoll hoch und dreizehn Zoll breit.

Ein drittes, ebenfalls von Hausmann, hängt im Musiksaale der Thomasschule zu Leipzig, und das vierte, welches das Joachimsthal'sche Gymnasium besitzt, rührt aus dem Nachlasse der Prinzessin Amalie von Preussen her und ist wahrscheinlich von Geber gemalt.

Das in der Thomana befindliche soll Bach, nach Becker, bei seiner Aufnahme in die Leipziger musikalische Societät, derselben, den Statuten gemäss, im Juni 1747 übersandt haben; ein schönes Bild, ihn in seinen mittleren Lebensjahren darstellend. Heiter und zufrieden blickt das Gesicht aus dem Rahmen, gleichsam innige Freude ausdrückend über das Zustandekommen einer Idee, über die glückliche Vollendung eines Werkes. Die Hand hält ein Notenblatt, bezeichnet: *Canon triplex a 6 voc.* Es ist der oben angeführte Inauguralcanon, nur

sind die Schlüssel der ersten und zweiten Stimme falsch angebracht. Schade, dass die Zeit an dem Gemälde nachgerade ihr Recht auszuüben anfängt, es hat stark nachgedunkelt, und die Umrisse werden bereits undeutlich. Uebrigens hat der Maler Friedrich aus Braunschweig im Jahre 1848 eine Copie davon genommen, die in jeder Beziehung vortrefflich gerathen sein soll.

Auch giebt es einige gestochene ältere Kupferstiche, so wie vielfache Steindrücke, von denen die meisten indess nur Nachzeichnungen der ersteren, und weder in Betreff der Aehnlichkeit noch in sonstiger künstlerischer Beziehung von Belang sind.

Das älteste in Kupfer gestochene Portrait Bach's ist vom Jahre 1774; eine wohlgelungene, von J. C. Kütner angefertigte Copie des Hausmann'schen Oelbildes.

Nach demselben Gemälde hat auch Bollinger einen sehr guten Kupferstich in Folio geliefert, der sehr selten geworden ist.

Ebenfalls Netling hat das Hausmann'sche Bild in Kupfer gestochen; ein sehr sauberes Blatt in Duodez.

Von dem Geber'schen Gemälde hat Bollinger gleichfalls einen Kupferstich in Duodezformat angefertigt, eine, ungeachtet ihrer Kleinheit, sehr wackere Arbeit. Er findet sich noch ab und an vereinzelt vor. Im ersten Jahrgange der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung sind die Abdrücke zur Vignette des Titelblattes benutzt. Sieligke's Museum der Tonkünstler enthält einen nicht schön gerathenen Nachstich. Noch giebt es ein Blatt in Octav von Riedel.

In neuerer Zeit sind von Bach's Portrait besonders viel Lithografien erschienen. So giebt es eine von Schlick, nach dem Bilde in der Thomana, die, sehr gut gerathen, auf chinesischem Papier in gross Folio abgedruckt ist. Hartung in Leipzig hat im Jahre 1840 die Herausgabe besorgt. Eine zweite Lithografie lieferte die Schott'sche Musikalienhandlung.

Kleinere Bilder in Steindruck erschienen: Zu Berlin bei Trautwein & Comp., so wie bei Rocca, ebendaselbst; zu Leipzig bei Breitkopf und Härtel und bei Peters; zu Wien bei Artaria und bei Witzendorf.

Eine sehr schöne in Gyps modellirte Büste von achtzehn Zoll Höhe hat der gleich unten wiederholt zu erwähnende Bildhauer Knauer angefertigt. Sie ist ein schönes ausdrucksvolles Kunstwerk und der Preis dafür kommt auf drei Thaler.

Eine kleine $4^{1}/_{2}$ Zoll hohe Büste in Biscuitporcellan hat der Musikalienverleger Klemm in Leipzig herstellen lassen. Sie kostet elf und ein viertel Neugroschen.

* * *

Wohl selten mag es vorkommen, dass einem Künstler noch fast hundert Jahre nach seinem Tode ein Denkmal gesetzt wird. Auch ein solcher, einer der ersten der Gegenwart, der jetzt heimgegangene Felix Mendelssohn-Bartholdy, ein inniger feuriger Verehrer Bach's, war es, von dem die Idee ausging, der die Anregung dazu gab, jenem ein Monument zu errichten

und dessen Bemühungen mit dem glänzendsten Erfolge gekrönt wurden. Zu dem Zwecke veranstaltete er im Augustmonat des Jahres 1840 in der Thomaskirche zu Leipzig ein Orgelconcert, dessen Ertrag jenem Zwecke gewidmet war. Anderweitige Beiträge folgten, und so konnte denn bereits am 23. April 1843 die feierliche Enthüllung des Denkmals vor sich gehen, welches, nach der Angabe von Bendemann zu Dresden, durch den Bildhauer Knauer zu Leipzig ausgeführt, seitdem der nächtsen Umgebung der ebengenannten Stadt zur Zierde dient. Es ist im altdeutschen Stile angefertigt, trägt Bach's wohlgelungene Büste, und nimmt den passendsten Platz ein: Gerade der Cantorei der Thomasschule, des grossen Meisters ehemaliger Wohnung, gegenüber. Der Enthüllung ging ein von Mendelssohn-Bartholdy veranstaltetes, durch die ersten Künstler Leipzigs ausgeführtes Concert voran, in welchem Bach'sche Compositionen zur Aufführung kamen: Eine Orchestersuite, das Concert in *d* für drei Flügel mit Begleitung des Streichquartetts, eine Motette, eine Cantate und das Sanctus aus der grossen Misse in *h*. Bei der Feier war der letzte, seitdem mit Tode abgegangene, Enkel Johann Sebastian Bach's, William Bach, Sohn des Bückeburgers, mit Frau und zwei Töchtern zugegen, ein Greis von einundachtzig Jahren, der seit langer Frist in Berlin still und zurückgezogen gelebt hatte, und eigends herübergekommen war, um der Feier des Andenkens an seinen grossen Vorfahren mit beizuwohnen.

Zusätze und Verbesserungen.

Zu S. 31. So friedfertig, ruhig und gleichmüthig Bach bei allen Widerwärtigkeiten, die ihm von Seiten dritter Personen zustossen mochten, sich verhielt, so lange es nur seine eigne Persönlichkeit betraf, so war er ein ganz anderer, wenn, gleich viel in welcher Weise, der Kunst, seinem Heiligthume, zu nahe getreten wurde, und in solchen Fällen pflegte es denn wohl zu geschehen, dass er gewaltig in Harnisch gerieth und seinem Eifer in den stärksten Ausdrücken Luft zu machen suchte. Der Thomasorganist, sonst ein wackerer Künstler, setzte ihn, bei der Probe einer Cantate, durch einen Fehlgriff auf der Orgel, einmal so in Wuth, dass er sich die Perücke vom Kopfe riss, und sie jenem mit der donnernden Apostrofe: „Er hätte lieber sollen ein Schuhflicker werden," an den Kopf schleuderte. Bei einer andern Gelegenheit indess führte ihn sein gerechter Eifer aber doch einmal zu weit, und wenig hätte gefehlt, dass er dadurch in bedeutende Unannehmlichkeiten verwickelt worden wäre. Die Sache, welche auch in anderweitiger Beziehung Interesse gewährt, war folgende:

Der Rector der Freiberger Schule, Mag. Joh. Gottl. Biedermann, veranstaltete im Jahre 1748 zur Jubilarfeier des westfälischen Friedens eine grosse musikalische Aufführung im grossen Saale des Freibergischen Gewandhauses. Die Dichtung dazu war von dem blinden Dichter Enderlein, die Composition von Doles, dem spätern Nachfolger Bach's, damals aber noch Cantor in Freiberg, angefertigt. Letztere gefiel so ungemein, dass die Aufführung, der vielen Zuhörer wegen, die aus ganz Sachsen zusammenkamen, mehreremale wiederholt werden musste, und einen, für jene Zeit ungeheueren Ertrag, von mehr als 1500 Thalern einbrachte. Der Rector Biedermann, der das Ganze leitete, gab aber nur über die Hälfte dieser Summe Rechenschaft, und wollte den Cantor Doles für alle gehabte Mühe und Arbeit mit 30 Thalern abfinden. Dieser schlug das Geld aus und erklärte sich mit dem gehabten Beifalle begnügen zu wollen. Diese Aeusserung und der Umstand, dass bald allerlei dem Rector eben nicht günstige Bemerkungen über sein Verfahren laut wurden, erregten dessen Verdruss, und um diesen wenigstens den Cantor Doles fühlen zu lassen, schrieb er sein berüchtigtes Programm, welches folgenden Titel führt: *De vita musica, ex Plauti Mostell. Act III. Scen. II., 40, praefatus, ad orationes benevole auscultandas officiose invitat M. Joh. Gottl. Biedermann, R. Fribergae. Litt. Christ. Matthaei.* 1749. Vier Blätter in Quart. Es erschien am 12. Mai 1749, und soll die Behauptungen vertheidigen, dass die Musik Seele und Geist verderben könne, dass die Musiker sammt und sonders von jeher im Rufe eines liederlichen Lebenswandels gestanden, dass von ihnen alle mögliche Schändlichkeit zu erwarten, und dass er, der Rector, daher die grösste Veranlassung habe, wenn er seine Schüler ermahne, sich ja nicht mit einer Kunst zu

befassen, die sie der Gefahr aussetze, sich und Andern zum Schaden, einen ausschweifenden Lebenswandel zu führen; deshalb möchten sie sich hüten, dass ihnen dereinst nicht mit Plautus Worten zugerufen würde: ***Musice mehercle agitis vitam!*** — Bach, der von Doles das Pamflet sofort zugesandt erhielt, war empört darüber, und, selbst der Feder weniger mächtig, wendete er sich an den als tüchtigen Theoretiker und musikalischen Schriftsteller bekannten Organisten Chr. Gottl. Schröter in Nordhausen, mit der Bitte, die Schandschrift zu widerlegen. Dieser war dazu bereit, und es erschien in kurzer Frist von ihm eine „Christliche Beurtheilung des vom Herrn M. Biedermann, Freibergischem Rectore, im Monate Mai des 1749. Jahrs edirten ***programmatis de vita musica***. 1749." in Quart. Ausser Schröter nahmen sich noch mehrere der in der gesammten Musikwelt Deutschlands Aufsehen erregenden Sache an; es erfolgten Schriften dafür und dawider, unter denen unstreitig Mattheson's „Bewährte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat; überaus heilsam wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Verächter und gottloser Schänder der Tonkunst. Erste Dosis. Hamburg, 1750." 8. 84 Seiten, die beste ist, und mindestens bei weitem mehr Scharfsinn, und vorzüglich viel grössere filologische Kenntniss aufweist, als das Biedermann'sche Libell, welches von ihr auf's Haupt geschlagen wird, indem sie unwiderleglich darthut, dass Biedermann entweder nicht lateinisch verstanden, oder durch boshafte Wortverdrehung der angezogenen Stelle des Plautus hämischerweise eine andere Bedeutung untergeschoben habe. Dagegen war aber die zuerst erwähnte Beurtheilung Schröter's eben so wenig gründlich, als, wie sie es ihrem Titel nach zu sein beanspruchte, christlich. Sie enthielt Ausdrücke, die sie zu einem förmlichen Pasquill stempelten. Schröter hatte sein Concept zur Durchsicht und Veranstaltung des Druckes an Bach übersendet, und durch diesen waren denn dem Anscheine nach allerlei Zusätze und Einschiebsel veranlasst worden, die Schröter nachher selbst vollkommen desavouirte. Bach suchte sich, als die Sache zur Sprache kam, so gut als möglich zu entschuldigen, namentlich behauptete er, dass jene injuriösen Einschiebsel und Schimpfereien keineswegs von ihm herrührten, sondern durch einen Dritten, der den Druck direct besorgt hatte, gemacht wären, aber Schröter gab sich damit nicht zufrieden, sondern verlangte, dass Bach sich selbst als Urheber der „Christlichen Beurtheilung" nennen sollte. — Des Letztern Tod machte indess der Sache ein Ende, und ersparte ihm die sonst unleidbar aus derselben für ihn ferner entstandenen Verdriesslichkeiten.

Zu S. 34. Der Unterschied zwischen der alten, vor und noch zu Bach's Zeit gebräuchlichen Applicatur und dem Zustande, zu welchem dieser sie ausbildete, wird sich am leichtesten begreifen lassen, wenn wir jene so vorlegen, wie sie in den älteren Schriften über Musik und Clavierspiel gelehrt wird. In Daniel Speer's[1] „Musikalischem Kleeblatt", welches gerade

1. Daniel Speer, ein geborner Breslauer, Cantor zu Göppingen, und später zu Waiblingen in Würtemberg, war sowohl als Schriftsteller wie als Componist nicht unbedeutend und zu seiner Zeit sehr geschätzt. Der vollständige Titel des hier angeführten Werkes lautet folgendermaassen: Grundrichtiger, kurz- leicht- und nöthiger, jetzt wohlvermehrter Unterricht der musikalischen Kunst; oder, vierfaches musikalisches Kleeblatt, worinnen zu ersehen, wie man füglich und in kurzer Zeit: 1. Choral- und Figuralsingen, 2. Das Clavier und Generalbass tractiren, 3. Allerhand Instrumente greifen und blasen, 4. Vocaliter und instrumentaliter componiren lernen kann. Ulm 1697. in 4. 290 S. Die erste, nur 144 Seiten starke Ausgabe ist in Octav und erschien 1687.

zu Bach's Jugendzeit erschien, heisst es in Bezug auf den Gebrauch der Finger beim Spiel der Tonleiter folgendermassen:

„In der rechten Hand setzt man den Mittelfinger auf einen gewissen Clavem, sodann den Goldfinger auf den andern Clavem; ferner schrenket man den Mittelfinger wieder über den Goldfinger auf den dritten Clavem, da dann der Goldfinger auf den vierten Clavem kommt, und auf solche Weise procediret man mit den Fingern der rechten Hand, wenn es aufwärts gehet. Wenn es aber abwärts gehet, setzt man mit dem Zeigefinger am ersten an und wird der Mittelfinger über diesen geschrenkt, und also von einem Clave auf den andern mit diesen bemeldten beiden Fingern im Absteigen procediret. — In der linken Hand, wenn es aufwärts gehet, setzt man den Zeigefinger am ersten auf einen Clavem und überschrenket den Mittelfinger auf den andern Clavem, so dass der Zeigefinger auf den dritten Clavem kommt, und auf solche Weise wird mit diesen zwei Fingern immerfort im Aufsteigen procediret. Gehet man aber in der linken Hand unter sich, so muss man mit dem Mittelfinger am ersten ansetzen und den Goldfinger auf den andern Clavem legen, sodann den Mittelfinger wieder über den Goldfinger schrenken auf den dritten Clavem, so kommt der Goldfinger wieder auf den vierten Clavem und so fort." Nach dieser Applicatur wurde also die Tonleiter folgendermassen ausgeführt:

	Aufsteigend:	Absteigend:
	c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̿	*c̿ h̄ ā ḡ f̄ ē d̄ c̄ h a g f e d c*
Rechte Hand:	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3	2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2
Linke Hand:	2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3

Auf ähnliche, nur wenig verbesserte Weise wird der Fingersatz in dem von einem Anonymus herausgegebenen Werke: „Wegweiser die Orgel recht zu schlagen",[1] welches im Jahre 1698 zu Augsburg erschien, gelehrt. Er findet sich daselbst in dieser Weise angegeben:

	c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̿	*c̿ h̄ ā ḡ f̄ ē d̄ c̄ h a g f e d c*
Rechte Hand:	2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4	4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2
Linke Hand:	4 3 2 4 3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1	1 2 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 2 3 4

Mattheson, selbst einer der tüchtigsten Clavierspieler seiner Zeit, — er glaubte es sogar Händeln zuvorthun zu können, während er diesem jedoch den Vorrang auf der Orgel einräumte, — also Mattheson lehrt in der „Kleinen Generalbassschule",[2] S. 72 die Applicatur fast nach Couperin'scher Weise, die schon als eine ungeheure Verbesserung des Clavierspieles angesehen wurde, und sich folgendermassen gestaltet:

	c d e f g a h c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̿	*c̿ h̄ ā ḡ f̄ ē d̄ c̄ h a g f e d c*
Rechte Hand:	3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 4 5	5 4 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 1
Linke Hand:	3 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1	2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 2 3 4

1. Der Titel lautet: Kurzer, jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man aus dem Grund die Kunst die Orgel recht zu schlagen, sowohl was den Generalbass, als auch was zu dem gregorianischen Choralgesang erfordert wird, erlernen, und durch fleissiges Üben zur Vollkommenheit bringen kann. Augsburg, bei Jacob Koppmayer, 1698. Quer-4. Das Werk, welches mit einer bedeutenden Anzahl in Kupfer gestochener Präludien, Fugen und sonstigen Orgelhandstücke ausgestattet ist, muss seiner Zeit sehr gesucht gewesen sein. Bereits im Jahre 1698 erschien eine dritte Auflage, eine fünfte 1715 und eine sechste noch 1731.

2. Gedruckt zu Hamburg, im Jahre 1735.

In **Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer**'s (nicht Maier's) „Theoretisch- und praktischem Musik-Saal",[1] der fast um dieselbe Zeit erschien, ist dagegen, ausser der Verwendung des Daumens der linken Hand, auf die Couperin'sche Methode weiter gar keine Rücksicht genommen. Er will die Fingersetzung in folgender Weise:

	c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c̿*	*d̄*	*ē*	*f̄*	*ḡ*	*ā*	*h̄*	*c̄*		*c̿*	*h̄*	*ā*	*ḡ*	*f̄*	*ē*	*d̄*	*c̄*	*h*	*a*	*g*	*f*	*e*	*d*	*c*
Rechte Hand:	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3		3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3	2	3
Linke Hand:	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4	3	4

Vergleicht man nun die obigen Applicaturen mit der, fast zweihundert Jahre früher als das zuletzt angeführte Werk, bereits von dem alten E. **Ammerbach** im 4. Capitel seiner im Jahre 1571 geschriebenen Orgel- oder Instrument-Tabulatur aufgestellten, so findet sich, dass in dieser ganzen Zeit die Ausbildung derselben eigentlich so gut wie gar nicht vorgeschritten ist; ja jene zeigt sich in einzelnen Stücken sogar noch als die bessere. **Ammerbach** gibt nämlich folgende Vorschrift:

„Die erste Regel von der Application der rechten Hand. So ein Gesang ordentlich und gleich hinaufsteiget, so rührt man den ersten Clavem mit dem fördersten Finger, dem Zeiger genannt, welcher vorgezeichnet wird durch die Ziffer 1, den andern Clavem aber mit dem mittlern Finger, so durch die Ziffer 2 bedeutet wird. Also fortan einen Finger um den andern hinauf umgewechselt. So aber das Gesang wieder heruntergeht, so hebt man im ersten Clave mit dem Goldfinger, so mit der Ziffer 3 gezeichnet wird, wieder an, den andern Clavem schlägt man mit dem mittlern, den dritten mit dem fördersten Finger, und läuft also fortan mit den zweien fördersten Fingern einen um den andern herab."

„Die andere Regel von der linken Hand. Wenn ein Gesang hinauf steiget, geschieht die Application in der linken Hand also. Der erste Clavis wird geschlagen mit dem Goldfinger, 3, der andere mit dem mittlern, 2, der dritte mit dem Zeiger, 1, der vierte mit dem Daumen, 0, und also fort mit dem Goldfinger wieder angefangen. Wenn sich aber das Gesang wieder herunter begiebt, hebt man mit dem Zeiger an und folget mit dem mittlern, und also einen um den andern bis zu Ende der Colorator."

Man sieht, **Ammerbach** lässt bereits, bei aufsteigender Scala, den Goldfinger der lin-

1. Vollständiger Titel: Jos. Friedr. Bernh. Casp. **Majers**, Cantoris und Organisten in Schwäbischen Hall, *Museum musicum theoretico-practicum*, d. i. neueröffneter theoretisch- und praktischer Musiksaal, darinnen gelehrt wird, wie man sowohl die Vocal- als Instrumentalmusik gründlich erlernen, auch die heut zu Tage üblich- und gewöhnlichste blasend, schlagend und streichende Instrumente in kurzer Zeit und compendiöser Application in besonderen Tabellen mit leichter Mühe begreifen könne. Nebst einem *Appendix* der anjetzt gebräuchlichst- griechisch- lateinisch- italiänisch- und französisch musicalischen Kunstwörter nach alphabetischer Ordnung eingerichtet und erklärt. Hall in Schwaben, 1732. 4to. 104 S. Eine zweite und „vielvermehrte" Auflage erschien im J. 1741 zu Nürnberg im Verlage von J. J. Cramer in Quer-4to. 117 S., mit Kupferstichen und Holzschnitten, die Abbildungen der damals üblichen Instrumente enthaltend, so wie mit Notenbeilagen ausgestattet. Das Titelkupfer zeigt die neun Musen, ein Orchester bildend, wo denn u. a. die eine Orgel und eine zweite den Contrabass spielt. Uebrigens ein fleissig gearbeitetes, instructives Werk, dessen von den musikalischen Schriftstellern des vorigen Jahrhunderts, besonders auch von **Mattheson**, rühmlichst Erwähnung geschieht.

ken Hand über den Daumen, dessen er sich hier wenigstens regelmässig bedient, überschlagen, benutzt also vier Finger der Reihe nach abwechselnd, ähnlich wie wir, was bei seinen sämmtlichen obenerwähnten Nachfolgern nicht vorkommt. Die Applicatur der rechten Hand dagegen und namentlich die der linken beim Absteigen, ist die dürftigste, die nur gedacht werden kann.

Was die Fingersetzung in Bezug auf vollgriffiges Spiel anlangt, so lässt Ammerbach Terzen in beiden Händen mit dem Zeige- und Goldfinger, Quarten, Quinten und Sexten durchweg mit dem kleinen und dem Zeigefinger, Septimen, Octaven, Nonen und Decimen mit dem kleinen Finger und Daumen greifen.

Majer dagegen nimmt zu den Terzen und Quarten in beiden Händen Gold- und Zeigefinger; zu den Quinten und Sexten in der linken Hand jenen und den Daumen, in der rechten dagegen den Zeige- und kleinen Finger, zu den Septimen und Octaven aber den kleinen Finger und Daumen in beiden Händen.

Aus den obigen Zusammenstellungen ist denn nun der ganze Fortschritt, — wenn man anders die geringfügigen Unterschiede, die sich im Einzelnen ergeben, so nennen will, — den die Fingersetzung und die sich darauf stützende äussere Technik des Clavier- und Orgelspiels während hundert und siebenzig Jahre zu machen im Stande war, ersichtlich. Die Vergleichung jener aber mit der jetzigen, ursprünglich von Seb. Bach erdachten und eingeführten, zeigt uns den ungeheuren Sprung, welcher durch die Methode dieses grossen Geistes, der mit ungewöhnlichem Scharfblicke die Wege und Mittel der Kunst auf's Aeusserste und bis in die kleinsten Details zu verfolgen und zu benutzen verstand, vermittelt wurde.[1]

Zu S. 51. Zu den bemerkenswertheren Schülern Bach's muss jedenfalls noch der anderweitig mehrfach im Werke erwähnte Lorenz Christoph Mizler gerechnet werden. Im Anspach'schen, im Jahre 1711 geboren, trieb er schon früh Musik, studirte seit 1731 in Leipzig und Wittenberg der Reihe nach Theologie, Jurisprudenz und Medicin, habilitirte sich im Jahre 1736 an der zuerst genannten Universität und las besonders mathematische und musikalische Collegia. Die Zeit, in welcher er Bach's unmittelbaren Unterricht genoss, fällt in die Jahre 1732 bis 1735, beide standen aber, so lange Mizler in Leipzig blieb, in fortdauerndem, freundschaftlichem Verhältniss. Um dem erkannten Mangel einer rationellen Begründung der Musik abzuhelfen, verfiel er auf die mathematische Behandlungsweise der Elemente derselben, kam aber dadurch auf den Abweg, dass er die erstere in eine Art angewandter Wissenschaft umschaffen wollte, was ihm natürlich viel Anfechtung und namentlich die bittersten und boshaftesten Angriffe des geistreichen Mattheson zuzog, der übrigens, wie nicht selten, auch hier einmal wieder das Maass des Füglichen überschritt, und, sich auf sein dialectisches Uebergewicht stützend, Dinge behauptete und verfocht, die ausser dem Bereiche seiner Beurtheilung lagen.

1. Vergl. C. F. Becker's schätzbares Werk über die Geschichte der deutschen Hausmusik im 16., 17. und 18. Jahrhundert. — Leipziger neue Ztschr. f. Mus. Bd. 10. S. 121 ff.

Aber Mizler seinerseits hieb auch wacker um sich. Er war übrigens im Musikalischen von grosser Thätigkeit, stiftete 1738 die Societät der musikalischen Wissenschaften zu Leipzig, und gab successiv zwischen den Jahren 1739 und 1754 seine, aus drei vollständigen Bänden und dem ersten Hefte des vierten bestehende Neu eröffnete musikalische Bibliothek heraus, die viele noch jetzt sehr lesenswerthe und interessante Notizen enthält. Vorher, 1736, hatte er bereits seine Dissertation: ***Quod musica scientia sit***, und, 1739, Anfangsgründe des Generalbasses, nach mathematischer Lehrart abgehandelt, drucken lassen. Sein Musikalischer Staarstecher erschien im J. 1740, und zwei Jahre später eine deutsche Uebersetzung von J. J. Fux ***Gradus ad Parnassum***. Mit seinen Compositionen aber, deren er auch nur wenige herausgab, hatte er kein Glück. Es fehlte ihnen an Geschmack und vor allem an Melodie.

Im Jahre 1745 verliess er Leipzig, und wurde bei einem polnischen Starosten, dem Grafen Machalowsky, Hofmathematikus und Erzieher von dessen Söhnen. Zwei Jahre später promovirte er in Erfurt als Doctor der Medicin, ging nach Warschau, wurde dort zum Leibmedicus, Hofrath und Historiografen ernannt, auch unter dem Namen von Kolof in den Adelsstand erhoben, legte nebenbei eine Buchhandlung und Buchdruckerei an, und endete sein thätiges und bewegtes Leben im Jahre 1778.

Zu S. 85. Die Pölchau'sche Sammlung Bach'scher Werke befindet sich nicht, wie auf dieser Seite und späterhin noch ein paar mal irrthümlich angegeben worden, auf der Bibliothek des Joachimsthaler Gymnasiums zu Berlin, sondern auf der dortigen Königlichen Bibliothek.

Auf derselben Seite ist, bei der Erwähnung von Nägeli's Ausgabe musikalischer Kunstwerke im strengen Stil, hinzuzufügen, dass das erste Heft derselben, das Wohltemperirte Clavier von J. S. Bach enthaltend, im Jahre 1801 erschien, welchem bis zum Jahre 1803 noch vier andere Hefte folgten.

Zur S. 89. Dem Herkommen, nach welchem die Sonate ursprünglich ein durch mehrere Instrumente auszuführendes Tonstück war, folgend, schrieb Bach dergleichen nur für's Clavier mit Begleitung, entweder der Violine, oder Flöte, oder auch zweier der letztgenannten Instrumente. Jede Sonate besteht bei ihm aus vier, auch wohl aus fünf, alternirend langsameren und bewegteren Sätzen, von denen jeder wiederum zwei repetirende Unterabtheilungen enthält. Die Folge dieser Sätze stellt sich daher so: 1) Adagio; 2) Allegro; 3) Adagio oder Andante; und 4) Allegro. — Sonaten oder Trios für's Clavier allein schrieb Bach nicht.

Zu S. 91. Die Claviersuite findet sich zuerst im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts.

Zu S. 98. In Betreff der in dem Cantatenverzeichnisse beigefügten Angabe der Instrumentirung muss bemerkt werden, dass in allen Fällen, wo des Fundamentes oder Continuus, — der Generalbassbegleitung mittelst der Orgel oder des Flügels, — nicht besonders Erwähnung geschehen, diese ohne Weiteres zu suppliren ist. Dasselbe gilt ebenfalls hinsichtlich des Geigenquartetts bei allen mit Begleitung anderer Orchesterinstrumente versehenen Tonstücken.

Zu S. 102. Die Pfingstcantate, No. 80: Bleib' bei uns, denn es will Abend werden etc., führt in E. Bach's Nachlasscataloge die Bezeichnung: Am zweiten Ostertage.

Zu S. 117. Das Magnificat in *Es*, ein eben so originell gedachtes, wie grossartig ausgeführtes Werk, umfasst ausser einem einleitenden Instrumentalsatze folgende Theile: Einen grossen Chor, ein Solo für zweiten Sopran, an welches sich ein Solo für ersten Sopran mit Chor anschliesst; ein Basssolo, Duett für Alt und Tenor, Chor, Tenorsolo, Altarie, fugirten Chor mit zwei nach einander durchgeführten Thematen, und ein aus zwei Chören, einem grossen und einem kleinen, bestehendes Finale. Die Chöre sind nicht leicht geschrieben und verlangen geübte Sänger. Ein ganz besonderes Interesse gewährt die Behandlung der Trompetenstimme, die Sätze enthält, welche ein heutiger Trompeter unter keiner Bedingung zu blasen im Stande sein, und deren Herausbringung selbst dem *Cornet à piston* nicht immer leicht fallen dürfte. Hier erscheinen sie als etwas ganz Gewöhnliches, und geben einen Beweis, was eigentlich zu jener Zeit einem tüchtigen Clarinbläser[1] zugemuthet werden konnte.[2]

Die erste, bis jetzt einzige, durch Pölchau zum Druck beförderte, im Jahre 1815 erschiene Ausgabe führt den vollständigen Titel:

Magnificat a V voci, due Violini, tre Trombe, Timpani, Viola e Basso continuo. Part. Bonn, Simrock.

Zu S. 117. Den einzelnen Kirchenstücken ist noch beizufügen:

Der 149. Psalm: Singet dem Herrn ein neues Lied.

Erschien 1824, bei Trautwein in Berlin.

Zu S. 119. Zur Kunst der Fuge. Sonderbarerweise findet sich die ganze vierzehnte, vier Seiten lange Fuge, mit Ausnahme einiger kleinen völlig unwesentlichen Abweichungen, Note für Note bereits in der zehnten enthalten. Beide unterscheiden sich nur dadurch, dass in der letzteren noch ein zwei und zwanzig Takt langer Satz dem Eintritte des eigentlichen Fugenthemas vorhergeht. Die Originalhandschrift des Werkes befindet sich auf der Königlichen Bibliothek zu Berlin.

---

1. Die Bläser aus der ächten älteren Trompeterschule sind wohl so gut wie ausgestorben. Die Einführung des *Cornet à piston* in unsere Orchester, durch welches, für den Solovortrag wenigstens, die Trompete aus denselben so gut wie verdrängt ist, hat das Übrige dazu beigetragen, und doch fehlt jenem Instrumente das Charakteristische der wirklichen Trompete so sehr, dass es diese, was Schönheit, Glanz und eigenthümliche Wirkung des Klanges anlangt, niemals ersetzen kann. Ueberhaupt dürfte der Vortheil, den die Vervollkommnung, namentlich der Blechinstrumente, dem Bläser in Bezug auf grössere Leichtigkeit der Behandlung, so wie dem Componisten, hinsichtlich der Bequemlichkeit, alles nur Denkbare für solche schreiben zu können, gewährt, vollständig durch den Umstand, dass ein so eingerichtetes Instrument seinen Charakter durchweg mehr oder weniger einbüsst, und so zu sagen, ein ganz anderes wird, als es vorher war, beeinträchtigt werden. Will ein Virtuose nun einmal nicht anders, als auf der Trompete Clarinette blasen, oder auf dem Horn Violoncellproductionen leisten, nun, so mag er es thun und sich eines dazu eingerichteten Instrumentes bedienen, denn anders geht's nicht. Nur ins Orchester, dessen Hauptwirkung ja zum grossen Theil im Wechsel der Klangfarbe der einzelnen Tonwerkzeuge und passender Verwendung derselben besteht, sollte man dergleichen für Gewöhnlich nicht einführen.

2. Mosewius hat meines Wissens zuerst auf diese Eigenthümlichkeit der Trompetenstimmführung aufmerksam gemacht.

Zu S. 124. Der, bei Erwähnung der Peters'schen Ausgabe des Wohltemperirten Claviers angeführte Titel kommt eigentlich den, von Czerny redigirten, das obige Werk enthaltenden beiden ersten Bänden der seit 1837 in demselben Verlage erschienenen oft erwähnten Gesammtausgabe der Bach'schen Clavierwerke in Hochfolio zu. Der hier gemeinten früheren von Forkel besorgten Ausgabe des Wohltemperirten Claviers, in Quartformat, fehlt der Beisatz: ***Edition nouvelle etc.*** sowohl, wie überhaupt die Angabe eines Herausgebers oder Redakteurs.

Zu S. 125. Die kleinen französischen Suiten, zu Anfang dieses Jahrhunderts zum erstenmale, und zwar einzeln von Kühnel in Leipzig, herausgegeben, erschienen abermals um das Jahr 1820 bei Peters, ebendaselbst. In der späteren von dem ebengenannten Verleger veranstalteten, von Czerny und Griepenkerl redigirten Gesammtausgabe in Hochfolio (***Edit. nouv. soigneusement revue etc.***) finden sie sich im siebenten Bande.

Auch von den englischen Suiten veranstaltete Kühnel in Leipzig, ungefähr um das Jahr 1806, die erste Ausgabe.

Zu S. 125. Das Capriccio in ***B*** auf die Entfernung eines Freundes führt in einigen Abschriften auch den Titel: ***Capriccio sopra la lontananza del fratre dilettissimo di J. S. B.*** Nehmen wir an, dass diese letztere Aufschrift die ächte, von Bach selbst herrührende sei, mithin auf einen seiner Brüder Bezug habe, so würde die Zeit der Anfertigung des Tonstückes etwa in das Jahr 1706 oder 1707 fallen, da von den beiden Brüdern Bach's der ältere bereits, als Sebastian sich noch im Knabenalter befand, verstarb, der zweite, Johann Jacob, aber als Hoboist in schwedische Dienste trat, was nicht füglich zu einer andern als der angegebenen Zeit, wo Karl XII. mit seinem Heere siegreich in Sachsen stand, und kurz darauf nach Polen, Russland und der Türkei zog, geschehen sein kann. Die Composition wäre unter diesen Umständen eine der ältesten, welche wir von Seb. Bach noch besitzen, und bereits vor der eigentlichen Weimarer Periode, während seines Aufenthaltes zu Arnstadt oder Mühlhausen, verfertigt. Nun findet sich in derselben zwar gerade kein bedeutender Kunstwerth, aber doch eine gewisse Geläufigkeit und Abrundung in der Schreibweise, wie sie in den Werken aus der Weimarschen Zeit eben noch nicht vorzukommen pflegt, ein Umstand, durch welchen die obige Annahme einigermassen schwankend wird. Dagegen lässt das Ganze, welches durchweg nichts weiter, als ein in der ächten, zu Ende des siebzehnten und noch im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so beliebten Froberger'schen Manier[1] gehaltenes Tongemälde bildet, den

---

1. Wie es um die dieser Manier zu Grunde liegende Geschmacksrichtung und die daraus hervorgegangenen Compositionen stand, lässt sich am Besten aus einer kurzen Schilderung der Koryfäen jener Zeit, wie sie Mattheson, der jenem Geschmacke noch tüchtig das Wort redet, in seinem Vollkommenen Capellmeister S. 131 uns gibt, entnehmen: „Es hat, sagt er, der berühmte Joh. Jac. Froberger, Kaiser Ferdinand II. Hoforganist, auf dem blossen Clavier ganze Geschichten, mit Abmalung der dabei gegenwärtig gewesenen und Theil daran nehmenden Personen, sammt ihren Gemüthseigenschaften, gar wohl vorzustellen gewusst. Unter andern ist bei mir eine Allemande mit Zubehör vorhanden, worin die Ueberfahrt des Grafen von Thurn, und die Gefahr, so sie auf dem Rhein ausgestanden, in 26 Notenfällen ziemlich deutlich vor Augen und Ohren gelegt wird. Froberger ist selbst mit dabei gewesen. — Dietrich Buxtehude, der gleichfalls hochgeschätzte ehe-

frühern Ursprung des Capriccio nicht verkennen. Als theilweiser Beleg mag das den Inhalt bezeichnende Programm dienen, wie es sich auf einer Handschrift, in Besitze von C. F. Becker zu Leipzig, vorfindet. (Vergl. Leipz. neue mus. Ztg., Bd. 8. S. 50.) Es lautet folgendermassen:

1) ***Arioso adagio.*** Ist eine Schmeichelei der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.

2) ***Allegro.*** Ist eine Vorstellung verschiedener ***casuum***, die ihm in der Fremde könnten vorfallen.

3) ***Adagiosissimo.*** Ist ein allgemeines ***Lamento*** der Freunde.

4) ***Allegro.*** Kommen die Freunde zusammen und nehmen Abschied.

5) ***Allegro poco. Aria del Postiglione.***

6) ***Fuga, all' imitatione di Posta.***

Wenn nun Sebastian Bach in obiger Beziehung auch anfänglich in die Fusstapfen seiner Vorgänger trat, so führte ihn sein natürliches feines Gefühl doch bald von dergleichen Abwegen zurück. Allerdings kommen in seinen spätern Werken noch tonmalerische Andeutungen mancherlei Art vor, namentlich in den Cantaten, aber sie gehen niemals so weit, dass sie sich als Hauptsache geltend machten, und überhaupt die Musik zur blossen Nachahmerin des roh Materiellen erniedrigten.

Zu S. 126. Die in der Czerny-Griepenkerl'schen Gesammtausgabe mit abgedruckte Fuge in *es* (No. 15 der Stücke des neunten Bandes), rührt nicht von Joh. Seb. Bach her, sondern ist von dem um die Mitte des vorigen Jahrhunderts lebenden Capellmeister des Erzbischofs zu Salzburg, J. E. Eberlin, componirt worden, und geht ursprünglich aus *e*.

Zu S. 127. Von den neun Trios sind sechs mit Violinbegleitung zuerst bei Nägeli in Zürich, und zwar unter der Benennung: Sonaten,[1] etwa um das Jahr 1806 erschienen. — Die Angabe der einzelnen Trios auf S. 127 ist übrigens undeutlich. Der betreffende Satz muss folgendermassen lauten:

Davon ist ein Trio in ***Es*** für Clavier und Flöte, eins in ***h*** für Clavier und zwei Flöten, die andern sieben, nämlich in *c*, ***E***, ***f***, G, zwei in ***A*** und eine in ***h***, für Clavier und Violine. Die begleitenden Instrumente sind natürlich obligat.

Auf derselben Seite ist die Angabe in Betreff der Flügelconcerte, wie nachsteht, abzuändern:

---

malige Lübeck'sche Organist hat dergleichen auch mit gutem Beifalle zu Papier gebracht, und unter andern auch die Natur und Eigenschaften der Planeten, in sieben Claviersuiten, artig abgebildet." Dagegen sind doch unsere heutigen Tonmaler wahre Stümper! Auch Johann Kuhnau, Bach's Vorgänger in Leipzig, Couperin u. a. waren besonders stark in solchen musikalischen Schilderungen. Ersterer schrieb z. B. „Biblische Historien nebst deren Auslegung," in sechs Sonaten! Mattheson's Sonate „in Form einer Landcharte" gehört ebenfalls hierher.

1. Vergl. den vorstehenden Zusatz zu S. 89.

Vier Flügelconcerte in *D*, *d*, *A* und *F*; sämmtlich mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Ferner muss ebendaselbst die Bemerkung noch eingerückt werden, dass von dem Flügelconcerte in *d* auch eine Ausgabe bei Kistner in Leipzig erschienen ist.

Zu S. 138. Was die noch erhaltenen Originalhandschriften der Compositionen Bach's anlangt, so ist bereits bei Anführung der einzelnen Werke, da, wo es sich mit einiger Gewissheit ermitteln liess, der jedesmalige jetzige Besitzer des Autografs mit angezeigt worden. Ausserdem aber befindet sich noch manches Andere in den Händen einzelner Sammler, von denen wohl Franz Hauser in München die meisten Schätze zusammengetragen haben dürfte, namentlich an Orgelfugen, Cantaten und einzelnen Fugen aus dem Wohltemperirten Clavier, so wie er auch eine der noch ungedruckten Passionen in der Urschrift besitzt. Aloys Fuchs in Wien ist Eigenthümer eines ganzen Bandes durchgängig von J. S. Bach's eigner Hand geschriebener Orgelstücke und der Originalpartitur einer Cantate vom Jahre 1715. G. F. Becker in Leipzig sammelt gleichfalls sehr fleissig; ausserdem wird sich noch vieles in den Händen Dehn's, Mosewius' und von Winterfeld's befinden. Auch der verstorbene Mendelssohn-Bartholdy besass einige Originalhandschriften Bach's.

Zu S. 156. Jeder Dualismus im Wesen ist doch wohl ein principieller Widerspruch, also falsch, so wie Alles, was auf einem solchen begründet wird. Im Formellen dagegen verhält sich die Sache anders, nur muss alsdann immer zwischen Wesen und Form die Gränze scharf inne gehalten werden. So weit aber ist man im Musikalischen, behufs Fundamentirung desselben, noch nicht gekommen; die Sache hat indess ihre nicht zu verkennenden Schwierigkeiten. Nichtsdestoweniger lässt sich die im heutigen Harmoniesystem stattfindende Sonderung des Dreiklanges und Dominantseptimenaccordes ohne Unbequemlichkeit aufheben und das Unrichtige einer solchen nachweisen. Besser wäre, aber eben nur des auf die äussere Erscheinung sich stützenden Systems, nicht des Principes halber, eine schärfere Entgegenstellung des Dur- und des Mollaccordes; daraus würden sich für die Praxis weit brauchbarere Consequenzen entnehmen lassen, als jene darzubieten vermag. Unsere musikalischen Theoretiker indess drehen sich bis jetzt immer noch im Kreise des einmal Hergebrachten. Man braucht beim Verfolgen der Idee einer wissenschaftlichen Begründung der Musik, beim Nachspüren der Quellen, aus denen die Gesetze der Kunst mit unbedingter Naturnothwendigkeit ihren Ursprung ableiten, nicht gerade in die Felder Mizler's zu verfallen, und die Kunst selbst zu einer Wissenschaft zu stempeln; aber eben jenes Forschen nach den Gründen des Eindruckes, den sie, und nach der Weise, wie sie ihn auf uns ausübt, ist rein wissenschaftlicher Art, und ihr jedenfalls erspriesslicher, als aller, jedes sicheren Ausgangs- und Anhaltepunktes entbehrender, Wortschwall ästhetisirender Systematiker. „Von der einseitigen physikalischen Begründung ihres Principes": — sagt der Verfasser eines, in der Leipz. Allg. Mus. Ztg. v. J. 1827, S. 161, enthaltenen interessanten Aufsatzes, — „darf die Musik allein etwas Dauerndes, Unwiderlegbares erwarten, was der Theorie der Musik sicherer zu dem bestimmten unanfechtbaren Principe und zur Erklärung der harmonischen Regeln verhilft, als die Geschenke des Wort-

schatzes philosophischer Systeme.“ Uebrigens haben die Fortschritte der Akustik die Forschung in obiger Beziehung bereits um ein Bedeutendes dem Ziele näher gerückt, nur der fysiologische Theil dieser Wissenschaft, ohnehin ihr schwächster, lässt noch immer auf seine Beihülfe warten, die um so wichtiger ist, als ohne diese der Endpunkt der Forschung sich in der — wenn auch als noch so wahrscheinlich sich gebenden — Hypothese verlieren muss. Jedenfalls aber ist es ein höchst schätzbarer Vortheil, dass darüber wenigstens, wo denn jenes Ziel zu suchen, kein Zweifel mehr obwalten kann.

Druck von J. Ch. Ackermann in Leipzig.

Verzeichniss der Druckfehler.

S. 1. Z. 5. v. u. muss hinter Dorfe das Komma gestrichen werden.

- 2. - 9. v. u. st. als dass er Organist, l. als dass er später Organist.

- 2. - 5. v. u. ist noch zu streichen.

- 6. - 15. st. Verbesserung l. Erweiterung.

- 7. - 16. u. 17. st. auf ihre Bemühungen, l. sich bemühen.

- 7. Anmerk. 1. st. giebt es jetzt l. giebt es bis jetzt.

- 8. Z. 2. nach können muss es heissen: sich sonst noch nennen mag, seine gewöhnlich unreifen, aber seiner Meinung nach etc. — — gewohnt ist.

- 8. Anmerk. 1. Z. 3. v. u. st. Anlage A. l. Tab. 1.

- 9. Z. 11. v. u. st. ihm l. ihn.

- 10. - 15. st. unter l. auch unter.

- 10. - 17. v. u. st. seinem l. seinen.

- 11. - 2. l. aufgefasst hatte.

- 11. - 17. muss hinter freilich das Komma wegfallen.

- 11. - 16. v. u. ist nichtsdestoweniger zu streichen.

- 11. - 3. v. u. st. Synfonie l. Symfonie.

- 12. - 2. muss hinter die das Komma gestr. werden.

- 12. - 16. st. dreihundert und dreissig l. dreihundert sieben und siebenzig.

- 13. - 17. ist sich zu streichen.

- 15. - 6. st. Korabiaszky l. Korabinszky.

- 15. - 7. v. u. st. Veites l. Vitus.

- 16. - 16. st. 1653 l. 1656.

- 19. - 17. st. diesem l. dieser.

- 19. - 4. v. u. st. den l. andern.

- 20. - 15. st. Bach l. Bach's.

- 22. Anmerk. 1. Z. 1. st. 1723 l. 1623.

- 24. Anmerk. 1. Z. 2. muss nach 3/4 Takt das Wort und gestrichen und dafür ein Komma gesetzt werden.

- 25. Z. 1. st. Sächsischem l. Sächsischen.

- 25. - 18. l. staunt, und noch mehr, als etc.

- 26. - 2. st. Mitzler l. Mizler.

- 27. Anmerk. 1. st. Mitzler l. Mizler.

- 29. Z. 8. st. ihm l. ihn.

- 29. - 13. u. 14. ist wurde zu streichen.

- 29. - 18. st. ihm l. ihn.

- 30. - 6. st. Ostentationen l. Ostentation.

- 32. - 4. v. u. st. Mitzler l. Mizler.

- 34. - 12. st. diejenige l. derjenige.

- 34. - 14. st. verlegte l. verlegter.

- 34. Am Ende dieser Seite sind zwei Sätze verhoben. Die Stelle: „Dazu kam noch u. s. w.“ (Z. 9 v. u. bis zum Schlusse der Seite) muss Z. 16 hinter: „eine Octave zu spannen,“ eingerückt werden.

S. 36. Z. 16. st. als dass, l. als dass nicht.

- 37. Anmerk. 2. Z. 9. st. Quarten l. Halbtöne.

- 38. Z. 8. v. u. st. ohne sie l. ohnehin.

- 39. - 11. muss es folgendermassen heissen: Das oberste, der Hand zunächst liegende Fingerglied senkt sich, indem das erste Gelenk sich nur mässig biegt, das zweite oder mittlere biegt sich dagegen ziemlich stark, jedenfalls mehr als das erste, das dritte u. s. w.

- 40. - 8. ist völlig zu streichen.

- 40. - 17. st. erzeugende l. erzeugender.

- 45. - 9. st. eröffnet l. geebnet.

- 47. - 9. v. u. st. darbietet l. darbieten.

- 48. - 7. st. als nichts l. nichts.

- 48. - 19. st. Stil l. Stiel.

- 52. - 12. v. u. st. allen l. allem.

- 57. - 18. st. deren l. denen.

- 58. - 16. st. das l. des.

- 58. - 18. st. Hang l. Hanges.

- 60. - 4. hinter Bourdon's ist das Komma zu streichen.

- 60. - 14. v. u. st. schärferen Gefühlseindrucke l. schärfere Gefühlseindrücke.

- 64. Anmerk. 1. Z. 13. v. u. st. Pfeifenwerk l. Labialpfeifenwerk.

- 71. Anmerk. 4. Z. 6. v. u. st. Opern l. Oper.

- 89. Z. 4. v. u. ist das erste „zunächst“ zu streichen.

- 91. - 8. l. Bequemlichkeit wegen.

- 91. - 11. v. u. muss das zweite „auch“ gestr. werden.

- 92. - 3. st. Ursprung l. Ursprungs.

- 93. - 8. st. eine l. ein.

- 119. - 13. v. u. st. 1752 l. 1757.

- 120. - 13. st. livre l. livr.

- 120. - 19. st. soll l. müsste.

- 121. - 6. v. u. st. in l. im.

- 122. - 5. v. u. st. den l. dem.

- 125. - 5. v. u. statt Tocc. *e. F.* l. Toccaten und Fugen.

- 126. - 2. v. u. st. *ed.* l. *Ed.*

- 127. - 14. st. [illegible] l. drei.

- 128. - 22. st. Vivaldische Originalpartitur l. Partitur des Vivaldischen Originals.

- 128. - 27. st. Vorstehend erwähnten, l. Vorstehenden.

- 134. - 12. v. u. hinter Dehn fehlt die Hinweisung zur Anmerkung: [1].

- 141. - 12. v. u. st. finde l. findet.

- 145. in der Anmerkung, Z. 5. st. *soit disant* l. *soi-disant*.

- 146. Z. 10. v. u. st. der der l. dem der.

- 156. Anmerk. 1. Z. 3. v. u. l. in den Köpfen.

- 159. Z. 5. st. ein l. einem.

Noten-Beilagen.

Zwei Quotlibete.

Aus dem sechzehnten Jahrhundert.

No. 1.

5 Choralmelodien:

1) Mensch, willt du leben seliglich, etc.
2) Christ, unser Herr, zum Jordan kam, etc.
3) Jesus Christus, unser Heiland, etc.
4) Wir glauben all' an einen Gott, etc.
5) Vater unser im Himmelreich, etc.

harmonisch vereinigt.

No. 2.

5 Choralmelodien:

1) Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort etc.
2) Ach Gott, vom Himmel, etc.
3) Vater unser im Himmelreich, etc.
4) Wir glauben all' etc.
5) Durch Adams Fall etc.

harmonisch vereinigt.

Zwei Canons

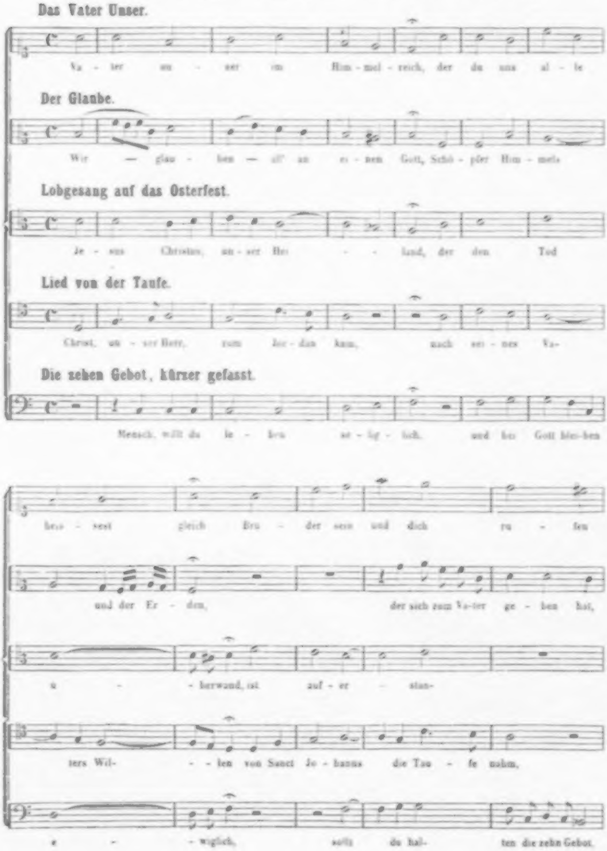
von

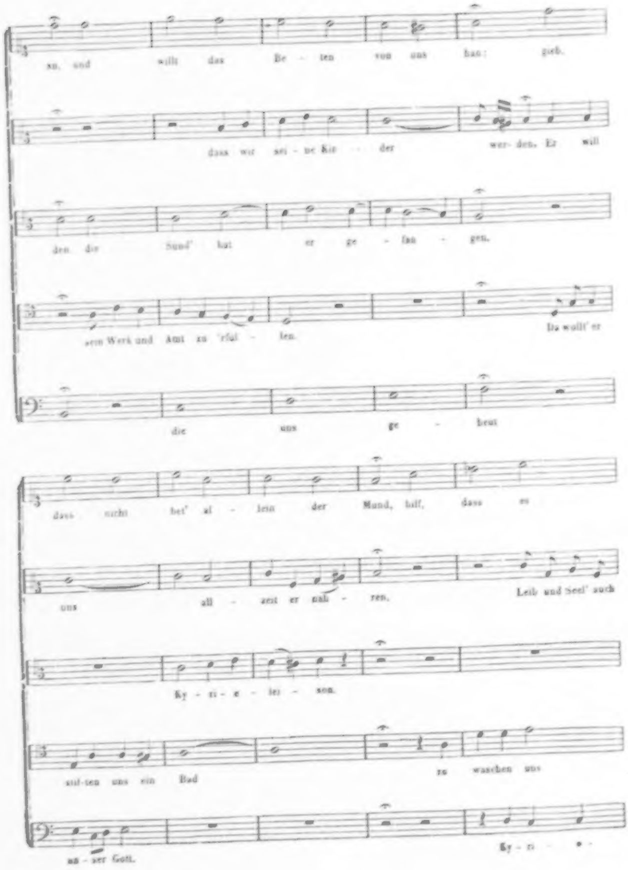
J. S. Bach.

1) Canon triplex, VI voc. vom Jahre 1747.
2) Canon dédié à Mr. Houdemann, vom Jahre 1727.

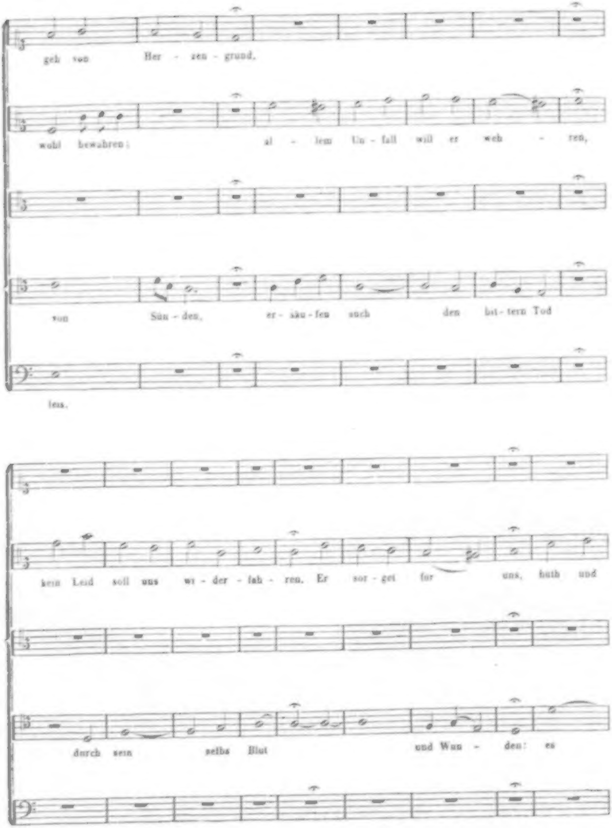
Nr. I.

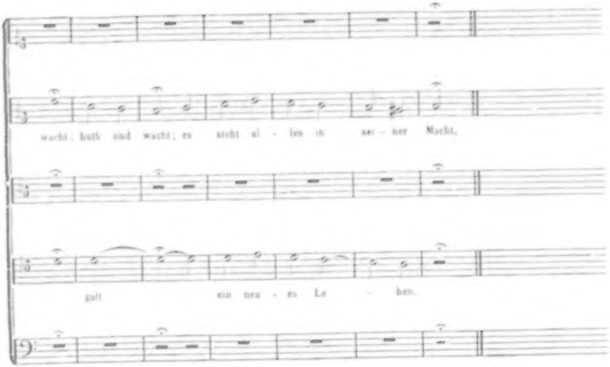
Quotlibet aus dem XVI. Jahrhundert, restituirt von A. A. H. Redeker.





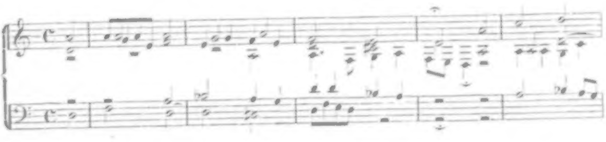
zu, und willt das Be - ten von uns han; gieb.
dass wir sei - ne Kin - der wer- den. Er will
den die Sünd' hat er ge - fan - gen.
sein Werk und Amt zu 'rfül - len. Da wollt' er
die uns ge - beut
dass nicht bet' al - lein der Mund, hilf, dass es
uns all - zeit er nah - ren, Leib und Seel' auch
Ky - ri - e - lei - son.
stif-ten uns ein Bad zu waschen uns
un - ser Gott. Ky - ri - e -

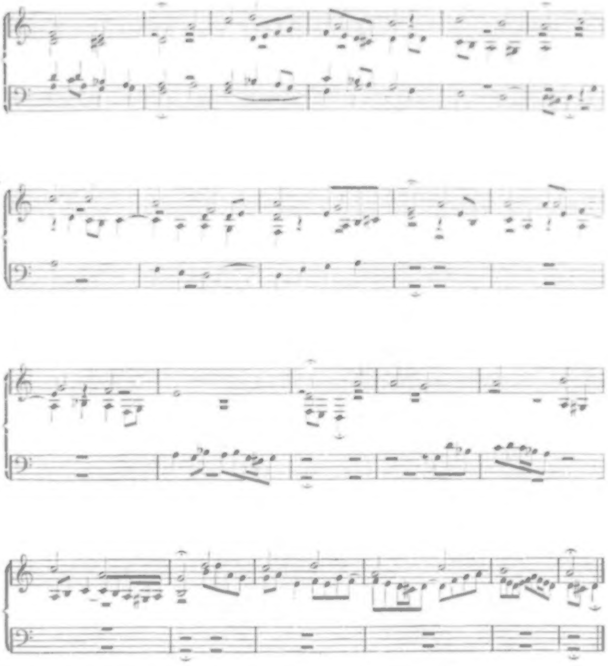

geh von Her - zen - grund,
wohl bewahren; al - lem Un - fall will er weh - ren,
von Sün - den, er - säu - fen auch den bit - tern Tod
loss.
kein Leid soll uns wi - der - fah - ren. Er sor - get für uns, huth und
durch sein selbs Blut und Wun - den: es



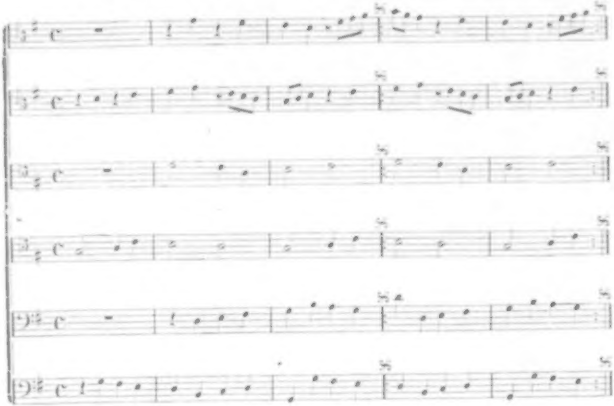
No. 2.

Quotlibet aus dem XVI. Jahrhundert, restituirt von Redeker.





J. S. BACHI canonem VI vocum triplicem resolvebat A. A. H. Redeker.



Canon a 4. Dédié à Monsieur Houdemann, et composé par J. S. BACH. 1727.